
ИРАКЛИЙ
АНДРОНИКОВ



МОСКВА
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
ЛИТЕРАТУРА»
1975

ИРАКЛИЙ АНДРОНИКОВ

ИЗБРАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В ДВУХ ТОМАХ



МОСКВА
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
1975

ИРАКЛИЙ
АНДРОНИКОВ

ИЗБРАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ
ТОМ ВТОРОЙ



МОСКВА
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
1975

Р 2
А66

Художник
А. ЛЕПЯТСКИЙ

А $\frac{70302\text{-}129}{028(01)\text{-}75}$ 42-75

ПЕРВЫЙ РАЗ НА ЭСТРАДЕ

Основные качества моего характера с самого детства — застенчивость и любовь к музыке. С них все и началось. Правда, в застенчивость мою теперь уже никто не верит. И сам я иногда начинаю сомневаться, имею ли я основания делать подобную декларацию.

Но если бы я ошибался — не было бы никакого рассказа. Ибо еще в Тбилиси, будучи школьником, я самому себе постеснялся сознаться в том, что больше всего на свете люблю музыку. Постеснялся сознаться в этом родителям, не сказал им, что не хочу идти в университет, а хочу в консерваторию, и в результате этих умолчаний угодил прямо на историко-филологический факультет Ленинградского университета. Ленинград же — это вы знаете сами — один из музыкальнейших городов в мире. И, естественно, получилось так, что, посещая университетские лекции и изучая предметы филологические, я душу свою посвятил музыке. Стал бегать на оркестровые репетиции и концерты в зал Ленинградской филармонии, зайцем проходил в классы консерватории, накупил себе музыкальной литературы, повел дружбу с музыкантами. И некоторые дисциплины превзошел, а иные не превзошел,— уже трудно было развить беглость пальцев.

Но в тайных мечтах мерещилось мне красное возвышение перед дирижерским пюпитром в филармоническом зале. Казалось, это — самое счастливое на земле место. И что стоит только подняться на эту ступеньку, повернуться к залу спиной и взять в руки дирижерскую палочку — и вся жизнь станет ясной вперед и назад.

Между тем у меня не было никаких оснований так далеко и так дерзко зарываться в своих мечтаниях. Я учился все-таки не в консерватории, а в университете. К тому же

застенчивость моя не проходила. И когда я сдавал экзамены и возле меня сидели праздные в этот момент студенты, которые пришли не сдавать, а послушать, как отвечают другие (в наше время можно было присутствовать на экзаменах в продолжение всей сессии и при хорошей памяти сдать предмет «с голоса», не открывая книги), как только я понимал, что я говорю, а они пришли слушать, как только осознавал их в ранге аудитории, а себя в качестве выступающего, тотчас терялась связь между мозгом и языком. И язык, не управляемый мозгом, начинал выговаривать такое, о чем я лично не имел ни малейшего представления. Случалось, я даже замирал от неожиданности и удивления, такие необыкновенные ответы выводил этот проклятый — то, чего я никогда не знал и не слышал. С тех пор я понял, что, кроме других полезных функций своих, мозг выполняет еще одну, и притом очень важную,— служит для языка тормозом.

Между тем время шло, я окончил университет. Выдали мне литературный диплом. И я поступил в Госиздат — секретарем редакции детских журналов «Еж» и «Чиж». Были в Ленинграде такие весьма увлекательные журналы.

Жизнь моя заметно переменилась. По утрам я уже не сидел в филармонии и в консерваторию не ходил. А находился при должности: выписывал гонорарные ведомости, читал корректуры, беседовал с авторами, которым следовало вернуть непошедшую рукопись. Но по вечерам был свободен, предоставлен самому себе и изображал любовь к музыке всеми доступными мне средствами.

А тем временем, совершенно от меня независимо (потому что я к этому не готовился), так получалось, что, бывая в гостях, я передавал свои впечатления о людях не только в третьем, но и в первом лице. Уже произносил от их лица целые монологи. Уже принимал на себя их образы. Подражал их голосам, жестам, мимике, походке, артикуляции. Уже вкладывал в их уста речи, каких они никогда, может быть, не произносили, но могли бы произнести. И стремился к тому, чтобы эти речи передавали их характеры и манеры лучше, чем те, которые они произносили в действительности. Поэтому, когда заходила речь обо мне, говорили: «Это тот, который «изображает»...»

И вот однажды, едучи в один музыкальный дом, где должны были на двух роялях играть какую-то новую симфонию, я повстречался в трамвае с известным всему Ленинграду Иваном Ивановичем Соллертинским. Это был

талантливейший, в ту пору совсем молодой ученый-музыковед, критик, публицист, выдающийся филолог, театровед, историк и теоретик балета, блистательный лектор, человек феноменальный по образованности, по уму, остроумию, острословию, памяти, профессор консерватории, преподававший, кроме того, и в Театральном институте, и в Хореографическом училище, и в Институте истории искусств, где, между прочим, на словесном отделении он читал курсы логики и психологии, а другое отделение посещал как студент. И, получая положенную ему преподавательскую зарплату, в финансовой ведомости расписывался иногда как бы ошибкою по-японски, по-арабски или по-гречески: невинная шутка человека, знавшего, как говорят, двадцать пять иностранных языков и сто диалектов!

Память у него была просто непостижимая. Если перед ним открывали книгу, которой он никогда не читал и даже видеть не мог,— он, мельком взглянув на страницы, бегло перелистав их, возвращал говоря: «Проверь». И какую бы страницу ему ни назвали,— произносил наизусть! Ну, если и ошибался порою, то в мелочах. Не удивительно, что он любил викторины, из которых всегда выходил победителем.

— Напомни, пожалуйста,— говорил он с быстротой пулемета голосом несколько хрипловатым и ломким, преувеличенно четко артикулируя,— напомни, если тебе нетрудно, что напечатано внизу двести двенадцатой страницы второго тома Собрания сочинений Николая Васильевича Гоголя в последнем издании ОГИЗа?

— Ты что, смеешься, Иван Иванович? — отвечали ему.— Кто может с тобой тягаться? Впрочем, сомнительно, чтобы ты сам знал наизусть страницы во всех томах Гоголя. Двести двенадцатую во втором томе ты, может быть, помнишь. Но уж в третьем томе тоже двести двенадцатую, наверно, не назовешь!

— Прости меня! — выпаливал Иван Иванович.— Одну минуту... Как раз!.. Да-да!.. Вот точный текст: «Хвала вам, художник, виват, Андрей Петрович — рецензент, как видимо, любил фами...»

— Прости, Иван Иванович. А что такое «фами»?

— «Фами»,— отвечал он небрежно, как будто это было в порядке вещей,— «фами» — это первая половина слова «фамильярность». Только «льярность» идет уже на двести тринадцатой!

Те, кто любит и знает искусство, помнят Соллертинского и будут помнить его всегда — я уже не говорю о его

друзьях, говорю о читателях! Без него нельзя представить себе художественную жизнь Ленинграда 20-х — начала 40-х годов и особенно филармонию, с которой он связал свое имя и свой талант и где проработал пятнадцать лет. Начав с должности лектора, он стал консультантом, потом заведовал репертуаром и, наконец, был назначен художественным руководителем этого великолепного учреждения, которое в высокой степени обязано Соллертинскому, ибо он воспитывал вкус публики ко всему новому и прекрасному, направлял репертуар филармонии, самолично чуть ли не более тысячи раз произнес вступительные слова перед концертами — в зале филармонии и на предприятиях, куда выезжал вместе с оркестром.

Его слышали все, кто бывал в филармонии. Он был красноречив, увлекателен, выступления его были доступны и производили огромное впечатление своей остротою и новизной. Слышал его и я. И даже знаком был. Но, верно, ни разу не произнес при нем ни одной фразы. Куда мне было открывать рот! Это же был знаменитый И. И. Соллертинский. А я был никто! Завидев его на улице, я задолго до сближения сдергивал кепку, раскланивался еще издали, улыбался, откашливался — и мечтал поговорить и робел.

И вдруг здесь, в трамвае, я узнаю, что мы едем к общим знакомым, и Соллертинский, человек необычайно доброжелательный, свободный в общении и весьма экспансивный, завел беседу со мной, как со старым приятелем.

— Видите ли, дорогой друг,— быстро заговорил он, называя меня по имени-отчеству, отчего я вовсе потерял разум,— я мало знаю вас лично, но у нас много общих друзей, которые помогли мне воссоздать ваш синкретический портрет. Сознаюсь, он производит довольно необычное впечатление. Первое, что о вас говорят,— это, конечно, о вашей странной способности изображать ваших добрых знакомых. Причем, говорят, вы понабрались такой храбрости и даже наглости, что изображаете их чуть ли не им же в лицо, причем проявляете чудеса находчивости. Так, недавно в одном доме вы изображали нашего известного писателя, который, как водится, в этот момент отсутствовал. Все смеялись, поскольку это было наблюдательно и крайне похоже, а речи, которые вы вкладывали в уста отсутствующего, ни в коем случае не делали чести его уму. И в этот момент открылась дверь, и неожиданно для всех он вошел собственной своею персоной. И все растерялись... кроме вас! Вы же весьма ловко присобачили какое-то медоточивое

славословие к весьма резкому сатирическому портрету, так что ничего не подозревавший писатель от удовольствия массировал ладонью область желудка, а все остальные удивлялись и пожимали плечами, не в силах понять, как можно так быстро оценить обстановку и так ловко к ней приспособиться. Это ваше весьма ценное качество — способность импровизировать и находить общий язык с аудиторией — мы обозначим литерой «А». Буквой «Бэ» отметим тот факт, что вы окончили университет и, как говорится, у вас имеется некоторое образование; «Це» — это то, что вы долгие годы посещаете филармонию и у вас много музыки на слуху; и, наконец, «Де» — это то, что ваш язык подвешен, как балаболка! Все это утверждает меня в мысли привлечь вас к нам в филармонию на работу, на должность второго лектора, вернее, лектора-практиканта. Вы поймете сейчас, почему. Как главный лектор я имею право держать помощника (ибо не могу же один обслужить своим языком решительно все аудитории). И у меня в настоящее время помощник есть — это молодой человек, который, как выяснилось, дурно знает предмет и еще хуже говорит о нем. Основное занятие этого молодца в то время, когда он произносит свое десятиминутное слово перед концертом, заключается в судорожных попытках оторвать на пиджаке пуговицу. Как только он ее оторвет, у нас появится формальный повод его уволить. И я хотел бы взять вас на его место. Не удивляйтесь, пожалуйста! Дело в том, что у нас слишком любят читать по бумажке и слишком не любят говорить в свободной манере, импровизируя перед публикой, общаясь с ней, находя с ней контакт. Между тем лектор, а тем более лектор, выступающий с эстрады нашего зала, должен знать ораторские приемы и являть образец убеждающего и красноречивого слова. Что же касается нынешнего моего помощника, коего имел честь упомянуть, он пишет свое корявое сочинение заранее и, не имея возможности положить перед собой написанное, ибо перед ним нету кафедры, выучивает его наизусть и помещает между лобной костью и очень серым веществом своего мозга. От этого лицо его принимает выражение, несколько обращенное внутрь себя, когда, закатив глаза, он старается заглянуть под брови и в глазах его читается ужас: «Ах, ах! Что будет, если я забыл!» О том, что в ходе беседы лектор должен уметь перестроиться, напоминать ему бесполезно. Недавно был запланирован симфонический утренник для ленинградских школ, точнее, для первых классов «А» и первых классов

«Б». Но по ошибке билеты попали в Академию наук, и вместо самых маленьких пришли наши дорогие Мафусаилы. Об этом мой помощник узнал минут за пять до концерта. И, не имея вашей способности учесть требования новой аудитории, он рассказал академикам и членам-корреспондентам, что скрипочка — это ящичек, на котором натянуты кишочки, а по ним водят волосиками, и они пищат... Почтенные старцы стонали от смеха, но это не совсем та реакция, которая нам нужна! С вашей способностью импровизировать бояться вам нечего. Вам надо только выйти на публику и поговорить с нею в живой и непринужденной манере. В текущем репертуаре вы ориентированы, наши добрые капельмейстеры, с которыми вы дружите, отзываются о вас в весьма лестных тонах,— этим делом вы должны овладеть с легкостью. Ну, не совсем получится в первый раз — получится во второй... Мне кажется, что с вашей помощью мне удастся доказать, что потрепаться — это не такое простое дело, как об этом принято думать! Соглашайтесь, дорогой друг! Соглашайтесь! Право, это гораздо интереснее, чем проводить время в компании каких-то мелких зверушек — я забыл, как называются ваши журналы: кажется, «Окосевшая каракатица» и «Обалдевшая трясогузка»?.. Ах, простите, я забыл, что это мужчины — «Еж» и «Чиж»!.. Серьезно: переходите к нам! Неужели вы не сможете объяснить публике, чем отличается симфония от увертюры и на сюжет какого произведения написана «Шехеразада» Римского-Корсакова!

Что я мог ответить ему?.. Я представил себе Большой зал филармонии — эту эстраду, этот красный бархат, мраморные колонны, чуть не две тысячи слушателей!.. Нет, я понимал, что никогда в жизни не смогу выступить с такой эстрады перед такой аудиторией! И, конечно, надо было сказать Соллертинскому, что никаких вступительных слов перед симфоническими концертами я произносить не могу. Надо было сказать, что он ошибается... Надо сказать Соллертинскому, что он в заблуждении? Возразить?.. Да я бы умер скорее! И я подумал: предлагают тебе, дураку, поступить в филармонию. Потом как-нибудь выяснится, что произносить вступительные слова перед концертами ты не можешь. И пристроят тебя в библиотеку — будешь ты при нотах. Или пошлют тебя билеты распространять. А я так любил филармонию, что готов был пол подметать, так мечтал иметь хоть какое-нибудь причастие к этому замечательному учреждению. Я пробормотал что-то неопределенное,

стал кланяться, благодарить, улыбаться... Соллертинский воспринял эту восторженную признательность как согласие и обещал похлопотать. А я на следующий день сделал новый неверный шаг — подал заявление в редакцию «Ежа» и «Чижа» с просьбой уволить от занимаемой должности. Я понимал, что надо пойти к Соллертинскому и объясниться начистоту. Но для этого надо было набраться храбрости, произнести перед ним целую речь. И хотя я понимал, что потом будет хуже, но предпочитал, чтобы было хуже, только не сейчас, а потом.

В «Еже» и «Чиже» ничего не слыхали о том, что я собираюсь стать музыкальным лектором, удивились, но от работы освободили. Я пришел домой, сел возле телефона и стал ожидать звонка Соллертинского. Так прошло... восемь месяцев! Я перебивался случайными работами, писал библиографические карточки по копейке за штуку, а Соллертинский все не звонил. По афишам было видно, что мой, так сказать, «предшественник» еще работает в филармонии и вакансии нет. Но наконец я узнал, что место освободилось, нажал на знакомых, они напомнили обо мне Соллертинскому. И он пригласил меня в филармонию и велел написать заявление. Мною написанное ему не понравилось, он его скомкал и выбросил, а своим быстрым, четким, необычайно красивым почерком написал от моего имени совершенно другое, в котором тонко было замечено, что, «имея некоторое музыкальное образование, между прочим, окончил Ленинградский университет по историко-филологическому факультету». Прямо в бумаге не было сказано, какое такое музыкальное образование я получил, но как бы и было отчасти сказано.

В первую секунду я усомнился, могу ли я подписать такую бумагу, но Иван Иванович, тут же предложив перейти с ним на «ты», быстро меня убедил.

— Важно, чтоб ты написал толковое заявление и поступил в филармонию,— горячо сказал он.— А тебе хочется написать дурацкое заявление и не поступить в филармонию! Учись формулировать мысли!

Я подмахнул этот текст и был зачислен в должность второго лектора с испытательным сроком в две недели.

Исполнились все мои мечты! Но я не был счастлив! Чем ближе становился день моего дебюта, тем я все более волновался. Дело дошло наконец до того, что пришлось обратиться к известному гипнотизеру, некоему Ивану Яковлевичу. Рассказывали, что он замечательно излечивает

артистов от боязни сцены. Что будто бы один из Онегиных, страдая агарофобией, опасался упасть во время спектакля в оркестр, пятился назад и опрокидывал декорации. И только один раз беседовал с ним мудрый доктор, как на следующем спектакле уже держали Онегина за фалды, дабы он не сиганул в оркестр и, боже упаси, не убил бы кого, ибо нигде не хотел петь, кроме как за суфлерской будкой!

Я написал и вызубрил наизусть свое будущее десятиминутное слово — я должен был говорить о Первой, до-минорной, симфонии Танеева — и пошел к доктору. Коль скоро он был в кабинете один и составлял примерно половину аудитории, перед которой я способен был говорить не смущаясь, я сумел кое-как произнести этот текст. Говорил я очень коряво, все время, помню, запинался, забывал, повторял, извинялся, смеялся неизвестно чему, потирал руки. Но все-таки до конца добраться мне удалось,— ведь я знал этот текст наизусть, как стишки. И доктор сказал, что в целом ему мое слово очень понравилось. Понравилось потому, что он понял, на какую тему я собрался говорить. Он не скрыл, что десятиминутный текст я произносил более получаса и внешне это выглядело очень непрезентабельно: я все время почесывался, облизывался, хохотал, кланялся и при этом отступал все время назад, так что он, доктор, должен был несколько раз возвращать меня из угла на исходную точку. Но больше всего его поразило, что, с трудом произнося заученные слова, я помогал себе какими-то странными движениями левой ноги — тряс ею, вертел, потирал носком ботинка другую ногу, а то начинал стучать ногой в пол... Доктор сказал, что все это называется нервной распущенностью, что надо только следить за собой... Правда, есть и другие признаки, когда человек очень взволнован и устранить которые не в его власти.

— Горят уши,— сказал он,— сохнет во рту, на шее появляются пятна. Но ведь это же никому не мешает. Все поймут, что выступаете вы в первый раз, и охотно вам это волнение простят. Конечно, если я проведу с вами гипнотический сеанс, вы будете выступать спокойнее, но зато еще больше будете волноваться перед вторым выступлением в уверенности, что сумеете преодолевать страх только под влиянием гипноза... Но... вы понимаете сами...

И он несколько поуспокоил меня.

Однако все это касалось формы моего выступления. А содержание беспокоило меня еще больше. Надо было получить одобрение Ивана Ивановича, ведь он был мой

начальник, вдохновитель и поручитель. Но посоветоваться с ним все как-то не удавалось. Поймаю его в филармонии, говорю:

— Иван Иванович, ты не можешь послушать меня?

— Да, да, непременно, с большим интересом, но несколько позже того!

А чего же «того»? Когда уже афиши расклеены!

Наконец я уловил его на хорах во время утренней репетиции и быстро произнес первые твердо выученные фразы будущего моего слова. Иван Иванович послушал с напряженной и недоумевающей улыбкой, перебил меня и торопливо заговорил:

— Великолепно! Грандиозно! Потрясающе! Высокохудожественно! Научно-популярно! И даже еще более того! Но, к сожалению, все это абсолютно никуда не годится... Ты придумал вступительное слово, смысл которого непонятен прежде всего самому тебе. Поэтому все эти рассуждения о ладах, секвенциях и модуляциях надобно выкинуть, а назавтра сочинить что-нибудь попроще и поумнее. Прежде всего ты должен ясно представить себе: ты выйдешь на эстраду филармонии, и перед тобой будут сидеть представители различных контингентов нашего советского общества. С одной стороны будут сидеть академики, а с другой — госиздатовские клерки, подобные самому тебе. С той стороны тебя будут слушать рабочие гигантов-предприятий, рабочие, которые долгие годы посещают филармонию, знают музыку, отлично в ней разбираются, с другой — студенты первого курса консерватории, которые полагают, что они на музыке собаку съели, тогда как они только еще приступают к этой закуске. Всем этим лицам надо будет сообщить нечто такое, что всеми было бы понято в равной степени, независимо от их музыкальной подготовленности. И я думаю, что если ты пожелаешь для начала сообщить, что Танеев не представляет собою плод твоей раздраженной беллетристической фантазии, а в свое время, как и все люди, родился от отца с матерью и что это произошло в тысяча восемьсот пятьдесят шестом году, то уже сегодня могу заверить тебя, что завтра решительно все поймут тебя одинаково, а именно, что Сергей Иванович Танеев родился в тысяча восемьсот пятьдесят шестом году и, следовательно, не мог уже родиться ни в пятьдесят седьмом, ни в пятьдесят восьмом, ни в пятьдесят девятом, эт сетера, и т. д., и т. п., и проч. Если в конце своего выступления ты пожелаешь сообщить, что Танеев не со-

стоит членом Союза композиторов только по той причине, что отошел в лучший из миров еще в тысяча девятьсот пятнадцатом году, то это будет крайне с твоей стороны любезно. Таким образом, ты забил два столба. Теперь натягивай веревку и двигайся от начала к концу. Сообщи по пути, что Танеев не кастрюли паял, а в свое время писал музыку, в том числе ту самую симфонию, которую вы, почтенные граждане, сейчас услышите,— Первую, принадлежащую к лучшим творениям русской симфонической классики. Если же ты при этом сумеешь ввернуть, что Танеев был любимым учеником и ближайшим другом нашего прославленного Петра Ильича Чайковского, что лучшие страницы танеевской музыки в чем-то перекликаются с героикой бетховенских симфонических концепций, то это будет крайне полезно тебе. Думаю, по этой канве мог бы произнести слово любой идиот. И я не беспокоюсь, что ты не сможешь этого сказать!.. Но меня возмутило другое! Зачем ты выучил свой текст наизусть! Это не по-товарищески и отчасти даже нечестно. Нам нужна свободно льющаяся речь, живая, эмоциональная... Когда я увидел эти растаращенные глаза, сухой рот, из которого ничего не вылетает, кроме шумного дыхания, эти чудовищные облизывания, я понял, что мы совершили большую ошибку. Неужели ты не понимаешь, что в таком виде ты никому не нужен? От тебя ожидают той непосредственности, с какой ты рассказываешь свои опусы в редакциях и в салонах своих литературных друзей. Если ты думаешь, что тебя назначат назавтра ректором Ленинградской консерватории, то жестоко ошибся: место занято! И завтра ты будешь таким же дилетантом, каким являешься сегодня. Но нам нужен человек, умеющий говорить, как говорят наиболее ретивые слушатели в конце года на конференции, сообщая нам все, что им заблагорассудится. Мы постоянно получаем от них записки, что-де вы, профессионалы-музыковеды, выражаетесь слишком учено, пользуетесь специальной терминологией... Так вот вам, товарищ публика, получите вашего выдвиженца, Геракла Андроникова, который поговорит близким вам языком. И ты можешь улыбнуться, провести рукою по волосам, даже отчасти симулировать непосредственность и неопытность, развести руками, подыскивая подходящее слово. Это нисколько меня не пугает. А этот идиотский, прости меня, вид... Уволь! Поди домой и придумай на завтра что-нибудь поумнее и поживее. А главное, обойдись без помощи

пера!.. Ступай!.. Нет, задержись на минуту: знаешь, ты слишком много околачиваешься в филармонии, болтаешь с оркестрантами. Ты еще ничего не произвел, а уже начинают поговаривать, что ты бездельник... Ты должен быть очень краток и на праздные вопросы отвечать, прижимая к боку легкий портфель: «Простите, мне некогда, я готовлюсь к своему выступлению!» Ступай!.. Минуту еще: сегодня твой затылок много выразительнее твоей физиономии!.. Не забудь прийти завтра и выступить. Минут за пятнадцать до начала приди. Говори завтра свободно, коротко, остроумно, легко... Помни, что это нетрудно. Если так легче,— вспомни, как я говорю... Прощай!.. И успокойся: о Танееве ты знаешь гораздо больше, чем нужно для завтрашнего твоего опыта...

Была, наконец, еще одна причина для волнения — состояние моего гардероба. Кто-то сказал, что надо выступать в лакированной обуви. А у меня ее не было! Я же не выступал никогда!.. Нет, говорят, неудобно. Займите!

И я обратился к замечательному чтецу, старинному моему другу Антону Исааковичу Шварцу.

— Антон Исаакович, какая у вас нога?

— Я ношу сорок второй размер.

— И у меня сорок второй. Одолжите мне на один вечер ваши лакированные ботинки.

И он одолжил пару новых, ни разу еще не надеванных концертных ботинок с условием, что я переобуюсь сразу же после концерта — по улице в лаковой обуви не пойду — и назавтра верну ему: вечером у него концерт, а постоянные его ботинки в ремонте.

И вот настал день моего первого выступления. День, когда я не ел. Не пил. Не спал. Не лежал. Не сидел. Не стоял. Не ходил. И не бегал. А в немыслимой тоске *слонялся*... Хожу по квартире, стараюсь не думать о вечере — сердечная муть. Подумаешь — сердце вскакивает в глотку, и кажется, кто-то жует его... Я так измучился, так исстрадался, что решил уйти в филармонию засветло: больше ждать я не мог. И мать, очевидно, хотела сказать мне что-то напутственное. Она позвала меня... Но у меня не было рассчитано сил, чтобы еще диспутировать с матерью. Услышав свое имя, я чуть не упал — так мне стало от него плохо... Я спросил:

— Почему ты так странно смотришь?

— Никак я особенно не смотрю...

Я взял под мышку коробку с ботинками Шварца и отправился.

И вот впервые в жизни я вошел в филармонию не с главного хода, откуда пускают публику, а с «шестого» — артистического — подъезда. С подъезда, куда я иногда заходил, чтобы взять пропуск, оставленный знакомым дирижером. И уж побывав там, в тот вечер находился в состоянии великой немоты и восторга от мысли, что приобщился.

Я пришел часа за два до концерта, когда никого еще не было, и вступил в слабо освещенную голубую гостиную — артистическую, устланную голубым пушистым ковром, уставленную голубой мебелью и украшенную огромными зеркалами в золотых рамах...

Я был один и не берусь объяснить, от кого я прятал ноги в носках под диван, пока обувался в ботинки Шварца. Но когда завязал тесемки и встал, выяснилось, что они мне впору только по длине. В ширину же они были такие узенькие, что ступни сложились в них лодочками. Я потерял устойчивость. При этом подошвы были у них не плоские, а какие-то полукруглые, скользкие, словно натертые специальной мастикой. Я и шага еще не ступил, а мне уже казалось, что я, как на лыжах, лечу с горы. Хватаясь за мебель, я попробовал пройтись, и тут выяснилось вдобавок, что они не гнутся в подъеме, и надо ходить, высоко поднимая ноги, словно на них надеты серпы для лазания по телефонным столбам...

Пока я учился ходить, гостиную наполнили музыканты. Кто строил скрипку, кто вытряхивал на ковер слюни из духовых. Ко мне стали обращаться с вопросами: на каком инструменте я играю, какое музыкальное заведение окончил, родственник мне Иван Иванович или по знакомству проткнул меня в филармонию?

Каждый новый взгляд, на меня обращенный, каждый вопрос погружали меня в еще не изведанные наукой пучины страха. Очень скоро мне стало казаться, что я выпил небольшой тазик новокаина: в груди и под ложечкой занемело, задеревенело. Во рту было так сухо, что язык шуршал, а верхняя губа каждый раз, когда я хотел вежливо улыбнуться, приклеивалась к совершенно сухим зубам, так что приходилось отклеивать пальцем.

Вдруг я увидел дирижера Александра Васильевича Гаука, под чьим управлением должны были играть в тот вечер Танеева. Гаук расхаживал по гостиной, выправлял крахмальные манжеты из рукавов фрака, округляя лок-

ти, и встряхивал дирижерской палочкой, как термометром. И я услышал, как капризным тенорком он сказал: «Я сегодня что-то волнуюсь, черт побери!» И тоненьким смехом выкрикнул: «Э-хе-хей!»

Я подумал: «Гаук волнуется?.. А я-то что же не волнуюсь еще?» И тут меня стал пробирать озноб, который нельзя унять никакими шубами, ибо он исходит из недр потрясенной страхом души. По скулам стали кататься какие-то желваки... В это время ко мне быстро подошел Соллертинский.

— Ты что, испугался? Плюнь! Перестань сейчас же! Публика не ожидает этих конвульсий и не платила за них. А тебе это может принести ужасные неприятности! Если ты не перестанешь дрожать, я подумаю, что ты абсолютный пошляк! Чего ты боишься? Тебе же не на трубе играть и не на кларнете; язык — все-таки довольно надежный клапан, не подведет! Ну, скажем, тебе надо было бы играть скрипичный концерт Мендельсона, который помнят все в этом зале, и ты боялся бы сделать накладку,— это я мог бы понять. Но того, что ты собираешься сказать, не знает никто, не знаешь даже ты сам: как же они могут узнать, что ты сказал не то слово?.. Если бы я знал, что ты такой вдохновенный трус,— я не стал бы с тобою связываться! Возьми себя в руки — оркестранты смотрят!.. Ну уж раз ты перепугался, тогда тебе не надо говорить про Танеева. Ты еще, чего доброго, скажешь, что он сочинил все симфонии Мясковского, и мы не расхлебаем твое заявление в продолжение десятилетий. Гораздо вернее будет, если ты поимпровизируешь на темы предстоящего сезона. Воспользуйся тем, что сегодня мы открываем цикл абонементных концертов, и перечисли программы, которые будут исполнены в этом году. Назови наиболее интересные сочинения, назови фамилии исполнителей, а в заключение скажи: «Сегодня же мы исполняем одно из лучших произведений русской симфонической классики — Первую, доминорную симфонию Танеева, которую вы услышите в исполнении оркестра под управлением Александра Гаука...» Можешь сказать «це-мольную» симфонию. Можешь сказать: «Первую». Можешь назвать ее до-минорной... Все это — на твое усмотрение... Я надеюсь, какие-нибудь программы застряли у тебя в голове, когда ты переписывал их почерком Акакия Акакиевича? Назови пять или шесть наиболее интересных программ, а в отношении других сделай вид: «Могу назвать, но не считаю нужным». Если же

ты вспомнишь на публике все восемьдесят программ, то, несмотря на этот удивительный подвиг памяти, тебя из филармонии вышвырнут... Сегодня от тебя не многое требуется — показать, что ты способен связать два слова. О трех словах речи нет... Важно, чтобы можно было понять, как ты смотришься, как двигаешься... Со стороны содержания ты можешь быть совершенно спокоен. Что же касается техники выступления, то я не хотел тебя заранее волновать, но время уже пришло, поэтому прошу тебя выслушать. В музыкальном отношении акустика этого зала считается безупречной. Но для оратора она немножко трудна. Здесь нельзя сказать «к сожалению...». Здесь надо артикулировать очень отчетливо: «К. Со. Жа. Ле. Ни. Ю.»! Я несколько утрирую, но принцип таков — максимальная отчетливость. Второе — сила звука. Если тебя слышат в первом ряду — это еще не значит, что слышат в тридцать втором. Но если слышат в тридцать втором, то услышат и в первом. И в этом заключается принципиальная разница между первым и тридцать вторым рядом. Итак, говорить надо отчетливо и говорить громко. Иначе тебя вышвырнут... Еще совет: если слово твое будет продолжаться два или три часа и назавтра его напечатают все музыкальные журналы мира,— это тебя не спасет: тебя вышвырнут. Но если ты будешь говорить даже посредственно, но семь или восемь минут,— тебе зааплодируют из благодарности, что скоро кончил. Поэтому тебе выгодно говорить отчетливо, громко и коротко. Запомни еще, что ты должен подняться на дирижерскую подставку. Сделав шаг вперед, ты можешь упасть в зал. Шагнув назад, рискуешь опрокинуться в оркестр. Но если ты будешь торчать, как вбитый в подставку гвоздь,— тебя вышвырнут. Поэтому стой, но двигайся. Корпус должен находиться в движении. Жестикулируй, подыскивая слова, «экай» и «мекай» побольше, старайся показать, что ты готов броситься в бой за каждую произнесенную тобой фразу. Будь экспрессивен и непосредствен. Поменьше скованности. И, наконец, последнее. Новички начинают обычно разглядывать публику. Это плохо кончается. Не надо ее рассматривать. Пусть публика рассматривает тебя. Ты можешь забояться, смутиться. Поэтому выбери в тридцать втором ряду какое-нибудь милое лицо и расскажи ему, что у тебя накипело на душе про Танеева. Кажется, это все! Комиссия уже удалилась, все относятся к тебе хорошо, даже наш директор, который не имеет чести знать тебя лично, спросил у

меня: «О чем будет болтать ваш бодрячок?» Я уверен, что все будет отлично! Ну, ни пуха тебе ни пера!..

Он исчез. Я остался один за кулисами, не зная, с чего начать мое слово, чем кончить. В это время в гостиную быстро вошел инспектор оркестра, сказал: «Оркестр уже на местах». Я ответил ему без звука, одними губами: «Хорошо».— «Ну, вы у меня новичок, давайте я вас провожу». Он взял меня рукою за талию. И я пошел на негнущихся деревянных ногах той дорогой, которая всю жизнь казалась мне дорогою к славе.

За кулисами филармонии — коридорчик, где стояли в тот вечер челеста, фисгармония, глокеншпиль, большой барабан тамтам, не употребляющиеся в симфонии Танеева. Кончился коридорчик, и мы повернули влево и вышли к эстраде. Я поравнялся с контрабасами. Я уже вступал в оркестр. И тут инспектор сделал то, чего я меньше всего ожидал: он что-то пробормотал — что именно, я не расслышал — и убрал с моей спины руку. А я так на нее опирался, что чуть не упал навзничь, и, падая, схватился за плечо контрабасиста. Сказал: «Извините!» — и въехал локтем в физиономию виолончелиста. Сказал: «Я нечаянно»,— наскочил на скрипичный смычок, смахнул полой пиджака ноты с пюпитра... И по узенькой тропинке между скрипками и виолончелями, по которой, казалось мне, надо было не идти, а слегка побежать, чтоб взлететь на дирижерское возвышение, как это делали некоторые любимые Ленинградом заграничные дирижеры, я стал пробираться по этой тропинке, цепляясь, извиняясь, здороваясь, улыбаясь... А когда добрался наконец до дирижерского пульта, то выяснилось, что меня навестило несчастье нового рода: у меня не гнулись ноги в коленях. И я понимал, что если даже сумею втащить на подставку левую ногу, то на правом ботинке Антона Шварца улечу в первый ряд. Тогда я применил новую тактику: согнувшись, я рукой подбил правое колено, втянул правую ногу на площадку, потом повторил эту манипуляцию с левой ногой, распрямился... окинул взглядом оркестр... Кто-то из оркестрантов сказал:

— Повернитесь к залу лицом!

Я повернулся — и обомлел. Зал филармонии, совершенно в ту пору ровный, без возвышений, без ступеней, зал, где я проводил чуть ли не каждый вечер в продолжение многих лет и пересидел во всех рядах на всех стульях,— в этот вечер зал уходил куда-то вверх, словно был приколочен к склону крутой горы. И хоры сыпались на меня и

нависали над переносьем. Я не понял, что это объясняется тем, что я приподнят над ним метра на три и вижу его с новой точки. Я решил, что потерял перпендикуляр между собою и залом, и стал потихоньку его восстанавливать, все более и более отклоняясь назад, и восстанавливал до тех пор, покуда не отыскал руками за спиной дирижерский пульт и не улегся на него, отдуваясь, как жаба.

В зале еще шныряли по проходам, посылали знакомым приветы. У меня было минуты полторы или две, чтобы собраться и сообразить краткий план своего выступления. Но я уже не мог ни сообразить ничего, ни собраться, потому что в этот момент был весь как... отсиженная нога!..

Я ждал, пока успокоятся. И дождался. Все стало тихо. И все на меня устремилось. Памятуя совет Соллертинского, я вырвал глазом старуху из тридцать второго ряда, повитую рыжими косами,— мне показалось, что она улыбается мне. Решил, что буду рассказывать все именно ей. И, отворив рот, возопил: «Се.во.ды.ня мы оты-кры.ваеммм се-зо-ныыы Ле.нинградской, га.сударственной фи-ла-ры.мо-нииии...» И почти одновременно услышал: «...адыской... аственной... мохонии...» И это эхо так меня оглушило, что я уже не мог понять, что я сказал, что говорю и что собираюсь сказать. Из разных углов ко мне прилетали некомплектные обрывки фраз, между которыми не было никакой связи. Я стал путаться, потерялся, кричал, как в лесу... Потом мне стало ужасно тепло и ужасно скучно. Мне стало казаться, что я давно уже кричу один и тот же текст. И, стоя над залом, видя зал и обращаясь к залу, я где-то от себя влево, в воздухе, стал видеть сон. Мне стало грезиться, как три недели назад я в безмятежном состоянии духа еду на задней площадке трамвайного вагона, читаю журнал «Рабочий и театр» и дошел до статьи Соллертинского «Задачи предстоящего сезона филармонии». И вдруг этот журнал словно раскрылся передо мной в воздухе, и я, скашиваясь влево, довольно бойко стал произносить какие-то фразы, заимствуя их из этой статьи. И вдруг сообразил: сейчас в статье пойдет речь о любимых композиторах Соллертинского, которых не играют сегодня. Упоминать их не к чему: сегодня Танеев. И хотя я помнил, о чем шла речь в статье Соллертинского дальше,— связи с дальнейшим без этого отступления не было. Я еще ничего не успел придумать, а то, что было напечатано в первом абзаце, неожиданно кончилось. Я услышал какой-то странный звук — крик не на выдохе, а на вдохе, понял, что этот звук издал

я, подумал: «Зачем я это сделал? Как бы меня не выгнали!» А потом услышал очень громкий свой голос:

— А се.во.ды.ня мы испол.няем Та.нее.ва Пер.вую сим. фонию Танеева. Це-моль. До-минор. Первую симфонию Танеева. Это я к тому говорю, что це-моль — по-латыни. А до-минор... тоже по-латыни!

Подумал: «Господи, что это я такое болтаю!» И ничего больше не помню!

Помню только, что зал вдруг взревел от хохота! А я не мог понять, что я такого сказал. Подошел к краю подставки и спросил: «А что случилось?» И тут снова раздался дружный, «кнопочный» хохот, как будто кто-то на кнопку нажал и выпустил струю хохота. После этого все для меня окинулось каким-то туманом. Помню еще: раздались четыре жидких хлопка, и я, поддерживая ноги руками, соскочил с дирижерской подставки и, приосанившись, стал делать взмывающие жесты руками — подымать оркестр для поклона, как это делают дирижеры, чтобы разделить с коллективом успех. Но оркестранты не встали, а как-то странно натопорщились. И в это время концертмейстер виолончелей стал настраивать свой инструмент. В этом я увидел величайшее к себе неуважение. Я еще на эстраде, а он уже подтягивает струны. Разве по отношению к Соллертинскому он мог бы позволить себе такое?

Я понял, что провалился, и так деморализовался от этого, что потерял дорогу домой. Бегаю среди инструментов и оркестрантов, путаюсь, и снова меня выносит к дирижерскому пульту. В зале валяются со смеху. В оркестре что-то шепчут, направляют куда-то, подталкивают. Наконец, с величайшим трудом, между флейтами и виолончелями, между четвертым и пятым контрабасами, я пробился в неположенном месте к красным занавескам, отбросил их, выскочил за кулисы и набежал на Александра Васильевича Гаука, который стоял и встряхивал дирижерской палочкой, словно градусником. Я сказал:

— Александр Васильевич! Я, кажется, так себе выступал?

— А я и не слушал, милый! Я сам чертовски волнуюсь. Эх-хе-хе-хей! Да нет, должно быть, неплохо: публика двадцать минут рыготала, только я не пойму, что вы там с Ванькой смешного придумали про Танеева? Как мне его теперь трактовать? Хе-хе-хе-хей!..

И он пошел дирижировать, а я воротился в голубую го-

стиную, даже в самомалейшей степени не понимая всех размеров совершившегося надо мною несчастия.

В это время в голубую гостиную не вошел и не вбежал, а я бы сказал, как-то странно *впал* Соллертинский. Хрипло спросил:

— Что ты наделал?

А я еще вопросы стал ему задавать:

— А что я наделал? Я, наверно, не очень складно говорил?

Иван Иванович возмутился:

— Прости, кто позволил тебе относить то, что было, к разговорному жанру? Неужели ты не понимаешь, что произошло за эти двадцать минут?

— Иван Иванович, это же в первый раз...

— Да, но ни о каком втором разе не может быть никакой речи! Очевидно, ты действительно находился в обмороке, как об этом все и подумали.

Дрожащим голосом я сказал:

— Если бы я был в обмороке, то я бы, наверно, упал, а я пришел сюда своими ногами.

— Нет-нет... Все это не более, чем дурацкое жонглирование словами. Падение, которое произошло с тобой, гораздо хуже вульгарного падения туловища на пол. Если ты действительно ничего не помнишь,— позволь напомнить тебе некоторые эпизоды. В тот момент, когда инспектор подвел тебя к контрабасам, ты внезапно брыкнул его, а потом выбросил ножку вперед, как в балете, и кокетливо подбоченился. После этого потрепал контрабасиста по загривку — дескать: «Не бойсь, свой идет!» — и въехал локтем в физиономию виолончелиста. Желая показать, что получил известное воспитание, повернулся и крикнул: «Пардон!» И зацепился за скрипичный смычок. Тут произошел эпизод, который, как говорится, надо было снять «на кино». Ты отнимал смычок, а скрипач не давал смычок. Но ты сумел его вырвать, показал залу, что ты, дескать, сильнее любого скрипача в оркестре, отдал смычок, но при этом стряхнул ноты с пюпитра. И по узенькой тропинке между виолончелей и скрипок, по которой нужно было пройти, прижав рукой полу пиджака, чтобы не зацепляться, ты пошел какой-то развязной, меленькой и гаденькой походочкой. А когда добрался до дирижерского пульта, стал засучивать штаны, словно лез в холодную воду. Наконец взгромоздился на подставку, тупо осмотрел зал, ухмыльнулся нахально и, покрутив головой, сказал: «Ну и ну!» После чего пово-

ротился к залу спиной и стал переворачивать листы дирижерской партитуры, так что некоторые подумали, что ты продирижируешь симфонией, а Гаук скажет о ней заключительное слово. Наконец, тебе подсказали из оркестра, что недурно было бы повернуться к залу лицом. Но ты не хотел поворачиваться, а препирался с оркестрантами и при этом чистил ботинки о штаны — правый ботинок о левую ногу — и при этом говорил оркестрантам: «Все это мое дело — не ваше, когда захочу, тогда и повернусь». Наконец ты повернулся. Но... лучше бы ты не поворачивался! Здесь вид твой стал окончательно гнусен и вовсе отвратителен. Ты покраснел, двумя трудовыми движениями скинул капли со лба в первый ряд и, всплеснув своими коротенькими ручками, закричал: «О господи!» И тут своей левой ногой ты стал трясти, вертеть, сучить, натирая сукно дирижерской подставки, ты подскакивал и плясал на самом краю этого крохотного пространства... Потом переменил ногу и откаблучил в обратном направлении, чем вызвал первую бурную реакцию зала. При этом ты корчился, пятился, скалился, кланялся... Публика вытягивала шеи, не в силах постигнуть, как тебе удалось удержаться на этой ограниченной территории. Но тут ты стал размахивать правой рукой. Размахивал, размахивал и много в том преуспел! Через некоторое время публика с замиранием сердца следила за твоей рукой, как за полетом под куполом цирка. Наиболее слабонервные зажмуривались: казалось, что рука твоя оторвется и полетит в зал. Когда же ты вдоволь насладился страданием толпы, то завел руку за спину и очень ловко поймал себя кистью правой руки за локоть левой и притом рванул ее с такой силой, что над притихшим залом послышался хруст костей, и можно было подумать, что очень старый медведь жрет очень старого и, следовательно, очень вонючего козла. Наконец ты решил, что пришла пора и поговорить! Прежде всего ты стал кому-то лихо подмигивать в зал, намекая всем, что у тебя имеются с кем-то интимные отношения. Затем ты отворил рот и закричал: «Танеев родился от отца и матери!» Помолчал и прибавил: «Но это условно!» Потом сделал новое заявление: «Настоящими родителями Танеева являются Чайковский и Бетховен». Помолчал и добавил: «Это я говорю в переносном смысле». Потом ты сказал: «Танеев родился в тысяча восемьсот пятьдесят шестом году, следовательно, не мог родиться ни в пятьдесят восьмом, ни в пятьдесят девятом, ни в шестидесятом. Ни в шестьдесят первом...» И так ты дошел

до семьдесят четвертого года. Но ты ничего не сказал про пятьдесят седьмой год. И можно было подумать, что замечательный композитор рождался два года подряд и это был какой-то особый клинический случай... Наконец ты сказал: «К сожалению, Сергея Ивановича сегодня нету среди нас. И он не состоит членом Союза композиторов». И ты сделал при этом какое-то непонятное движение рукой, так что все обернулись к входным дверям, полагая, что перетрусивший Танеев ходил в фойе выпить стакан ситро и уже возвращается. Никто не понял, что ты говоришь о классике русской музыки, отошедшем в лучший из миров еще в тысяча девятьсот пятнадцатом году. Но тут ты заговорил о его творчестве. «Танеев не кастрюли паял,— сказал ты,— а создавал творения. И вот его лучшее детище, которое вы сейчас услышите». И ты несколько раз долбанул по лысине концертмейстера виолончелей, почтенного Илью Осиповича, так что все подумали, что это — любимое детище великого музыканта, впрочем, незаконное и посему носящее совершенно другую фамилию. Никто не понял, что ты говоришь о симфонии. Тогда ты решил уточнить и крикнул: «Сегодня мы играем Первую симфонию до-минор, це-моль! Первую, потому что у него были и другие, хотя Первую он написал сперва... Це-моль — это до-минор, а до-минор — це-моль. Это я говорю, чтобы перевести вам с латыни на латинский язык». Потом помолчал и крикнул: «Ах, что это, что это я болтаю! Как бы меня не выгнали!..» Тут публике стало дурно одновременно от радости и конфуза. При этом ты продолжал подскакивать. Я хотел выбежать на эстраду и воскликнуть: «Играйте аллегро виваче из «Лебединого озера» — «Испанский танец...». Это единственно могло оправдать твои странные движения и жесты. Хотел еще крикнуть: «Наш лектор родом с Кавказа! Он страдает тропической лихорадкой — у него начался припадок. Он бредит и не правомочен делать те заявления, которые делает от нашего имени». Но в этот момент ты кончил и не дал мне сделать тебе публичный отвод... Почему ты ничего не сказал мне? Не предупредил, что у тебя вместо языка какой-то обрубок? Что ты не можешь ни говорить, ни ходить, ни думать? Оказалось, что у тебя в башке торичеллиева пустота. Как при этом ты можешь рассказывать? Непостижимо! Ты страшно меня подвел. Не хочу иметь с тобой никакого дела! Я возмущен тобой!

А в это время играли первую часть симфонии, которую я очень любил. Потом вдруг слышу — снова появилась пер-

вая тема: она уже предвещает финал. Вот в зале зааплодировали, в гостиную вошел Гаук, очень довольный... Я стал озираться, чтобы куда-нибудь спрятаться. И не успел. Комнату наполнили музыканты, стали спрашивать: «Что с вами было?» Я хотел отвечать, но Соллертинский шепнул:

— Никогда не потакай праздному любопытству. От этих лиц ничего не зависит. Второе: наука еще не объяснила, что было с тобой. И в-третьих: мы еще не придумали, как сделать, чтобы тебя уволили по собственному желанию.

Что было потом, помню неясно. Знаю только, что возле меня сидит человек, которого до этого я видел, наверное, не больше двух раз,— известный ныне искусствовед Исаак Давыдович Гликман, коего числю с тех пор среди своих лучших друзей. Он похлопывает меня по плечу, говорит, что не я один, но и филармония виновата. Надо было прослушать сперва, а не так выпускать человека. И он подмигивал Соллертинскому. И Соллертинский уже смеялся и, желая утешить меня, говорил:

— Не надо так расстраиваться. Конечно, теоретически можно допустить, что бывает и хуже. Но ты должен гордиться тем, что покуда гаже ничего еще не было. Зал, в котором концертировали Михаил Глинка и Петр Чайковский, Гектор Берлиоз и Франц Лист,— этот зал не помнит подобного представления. Мне жаль не тебя. Жаль Госцирк — их лучшая программа прошла у нас. Мы уже отправили им телеграмму с выражением нашего соболезнования. Кроме того, я жалею директора. Он до сих пор сидит в зале. Он не может войти сюда: он за себя не ручается. Поэтому очистим помещение, поедем ко мне и разопьем бутылочку кахетинского, которую я припас на случай твоего триумфа. Если б я знал, что сегодня произойдет событие историческое, я бы заготовил цистерну горячительного напитка. Но прости, у меня не хватило воображения!..

Ах, какой это был человек! Благородный. Добрый. Великодушный.

Мы вышли втроем. Лил дождь. Пошли на Пушкинскую, где жил Соллертинский. И там он рассказал эту историю за ночь раз десять, каждый раз прибавляя к ней множество новых подробностей. Я задыхался от смеха. Валялся на диване в изнеможении. Но к утру какая-то муть стала оседать в голове, я начал смекать, что мне-то особенно радоваться нечему, что это произошло со мной и, вероятно, от-

разится на всей моей жизни, повернет ее ход и мне уже не иметь дела с музыкой (как потом и случилось!). Наверно, к утру лицо мое уже ничего не могло выражать, кроме тупого отчаяния. Но туловище все еще продолжало колыхаться от смеха.

. . . .

Проснулся я дома, у себя на диване. В комнате было светло.

Услышав в соседней чьи-то шаги, я позвал:

— Ма-ать!

Мать вошла. Я сказал:

— Дело в том, что я вчера провалился. И у меня просьба: на эту тему, если можно, не разговаривать со мной.

Мать спокойно ответила:

— Может быть, ты и провалился,— этого я не знаю,— только уж это было не вчера, а позавчера...

— Почему же позавчера?

— Потому что ты домой пришел очень поздно, тебя целый день вчера будили, спрашивали, когда и куда тебе надо идти. Ты говорил, что тебе больше никуда никогда ходить не придется. Просил оставить тебя в покое...

Я подпер голову кулаком, перевел взгляд на ковер... Раскисшие, разлезшиеся, серо-белые, с мышиными хвостиками вместо шнурков, стояли возле дивана бывшие лакированные ботинки Антона Шварца!.. Но мысль о том, что Шварц вчера выступал *босой*, привела меня в такое отчаяние, что я заплакал.

Мать спросила:

— Неужели ты думаешь помочь делу тем, что будешь лежать в постели и плакать?

Я прохрипел:

— Да вовсе я не от этого плачу!.. Мне... Шварца жалко!

А на другой день меня с шумом уволили из филармонии.

Но — странное дело! — с тех пор я никогда уже так не боялся. И впоследствии почти полностью преодолел страх.

ПЕРВОЕ ИСПОЛНЕНИЕ НА ЭСТРАДЕ «ПЕРВОГО РАЗА НА ЭСТРАДЕ»

Стыд меня мучил, но через несколько дней я все же пошел в филармонию. На концерт. В фойе, в кругу молодых хохочущих композиторов, я увидел Ивана Ивановича, который что-то рассказывал им, как всегда пулеметно и остроумно.

Заметив меня, он извинился и, подойдя, положил мне на плечо руку.

— Поскольку на Танеева расчеты плохи,— он хохотнул,— мне хотелось бы знать, что ты жуешь? У тебя ж нет работы!

Я пробормотал что-то невнятное.

— Я говорил о тебе на радио,— сказал Соллертинский.— Там тебе будут заказывать небольшие музыкальные конферансы. Вот возьми, передай Вере Францевне Коукаль...

И вручил мне заранее заготовленную записку.

«Дорогая Вера Францевна! Направляю к Вам Геракла Андроникова, о коем уже говорил. Этот юный почитатель серьезной музыки, обладающий недюжинными познаниями, вступил в единоборство с нашей аудиторией и повержен. Тем не менее он надеется на реванш, и я совершенно уверен, что это в его возможностях, ибо наш дорогой Геракл за один вечер составил себе легендарное имя и мог бы поспорить с великим героем древности. Если тот удушал змей, разрывал пасть Немейского льва, чистил Авгиевы конюшни и осуществил двенадцать выдающихся подвигов, то наш ленинградский герой, совершив новый подвиг, совершенно затмил образ своего знаменитого тезки. Он разрушил вековые основы, на которых покоилась Ленинградская филармония, а сам провалился так глубоко, что мы никак не можем вытащить его на поверхность. Только Вы способны помочь ему, если дадите ему комментировать музыкальные передачи при условии, что между ним и аудиторией встанут директор, редактор и диктор.

И. Соллертинский».

В Радиокомитете работу мне дали, но каждый раз, когда я там появлялся, все улыбались. О, я хорошо понимал причины этой веселости!

Вскоре, расставшись с музыкальным вещанием, я стал заниматься литературой.

Прошло время. Я переехал в Москву, начал выступать со своими рассказами перед публикой.

Выступления эти давались легко: ведь тут говорил не я, а мои герои. Второй раз провалиться мне не пришлось.

Минуло еще несколько лет. И вот один из солидных московских журналов решил посвятить моим устным рассказам обстоятельную статью. Писать ее захотел известный и очень талантливый критик Владимир Борисович

Александров. Но познакомиться с моими рассказами редколлегия могла только в моем исполнении, поскольку я их не пишу, а передаю на память и каждый раз несколько по-другому. Решили позвать меня на заседание редакционной коллегии. И я несколько часов исполнял перед нею мой тогдашний репертуар. Смеялись. Потом Александров спросил:

— До того, как вы вышли впервые на эстраду со своими рассказами, вы когда-нибудь выступали публично?

Ах, зачем он задал мне этот вопрос! Он отнял у меня радость жизни! Дрожащим голосом, оправдываясь, стыдясь, я стал рассказывать эту историю. Никто не улыбнулся. Да и нечему было.

— История грустная,— сказал Александров.— Простите, что вызвал вас на это воспоминание.

Это было зимою 1940/41 года.

Наступила весна. Вышел журнал. И я с величайшим удивлением узнал из долгожданной статьи, что лучший из рассказов Андроникова — о том, как он провалился.

Я пришел в ужас! Такого рассказа у меня не было. Я просто вспоминал тогда подробности своего несчастья.

Но журнал-то прочел не один я. Прочли и те, кто ходил на мои концерты. И вот несколько дней спустя в Коммунистической аудитории МГУ мне подали на эстраду записку: «Расскажите, как вы в первый раз выступали с эстрады».

Я спрятал записку в карман и собрался уже объявить что-то другое, когда какой-то пожилой человек прямо с места спросил:

— Что вы убрали в карман? Что там написано?

Я сказал:

— Меня просят исполнить рассказ, а у меня нет такого.

— Какой рассказ?

— О том, как я первый раз выступал на эстраде.

— Простите, такой рассказ есть: Александров пишет о нем.

И вдруг весь зал начал требовать:

— Пер
вый
раз
на
эст
ра
де!

Что было делать! Оставалось либо уйти, либо исполнить требование. Но как? Оправдываться? Вызвать жалость?

Стыдиться? Сетовать на судьбу? Нет, я решил рассказать эту историю весело, взглянув на нее другими глазами.

И в ту же минуту начал, как и сейчас начинаю: «Основные качества моего характера с самого детства — застенчивость и любовь к музыке. С них все и началось...»

Рассказ сложился под хохот аудитории. Рассказывал я так, как и теперь рассказываю, как рассказывал с небольшими отклонениями все тридцать лет. И все же после концерта оставалась горечь в душе. Успокоился я только в тот вечер, когда исполнил этот рассказ в Ленинграде с эстрады того самого Большого белоколонного зала, на которой я тогда провалился. И слушала меня ленинградская публика, в том числе постаревшие оркестранты, которые в тот злополучный вечер играли Танеева...

Недавно впервые попробовал записать эту историю — посмотреть, как она выглядит на бумаге.

Записал.

И решил напечатать.

1941—1972

О СОЛЛЕРТИНСКОМ ВСЕРЬЕЗ

Посвящаю Д. Д. Шостаковичу

Раскройте книгу Ивана Ивановича Соллертинского «Музыкально-исторические этюды»! Вы будете читать ее с увлечением, восхищаясь проницательностью анализа, обилием метких сравнений, широтой обобщений, блеском литературного изложения, заставляющими вспоминать имена Стендаля, Берлиоза, Шумана, Серова, Стасова, Ромена Роллана. Эти ассоциации не случайны, ибо Соллертинский продолжает высокие традиции музыкальной художественно-публицистической критики, каждой своей страницей доказывая, что критика — это литература. Книгу хочется цитировать, пересказывать, читать вслух. По существу, это серьезные исследования, по форме — живые, стремительно развивающиеся повествования о важнейших событиях, важнейших проблемах европейской музыкальной культуры XVIII — XX веков. Впрочем, прежде чем говорить о книге Ивана Ивановича Соллертинского, следует сказать хотя бы несколько слов о нем самом.

Разнообразие и масштабы его дарований казались непостижимыми. Я повторяю: талантливейший музыковед, театровед, литературовед, историк и теоретик балетного искусства, лингвист, свободно владевший более чем двумя десятками языков, человек широко эрудированный в сфере искусств изобразительных, в области общественных наук, истории, философии, эстетики, великолепный оратор и публицист, блистательный полемист и собеседник, он обладал познаниями поистине энциклопедическими. Но эти обширные познания, непрестанно умножаемые его феноменальной памятью и поразительной трудоспособностью, не обременяли его, не подавляли его собственной творческой

инициативы... Наоборот! От этого только обострялась его мысль — быстрая, оригинальная, смелая. Дробь и мелочь биографических изысканий не занимали его. Соллертинского привлекали широкие и принципиальные вопросы музыкальной истории и эстетики, изучение взаимосвязи искусств, проблемы симфонизма, проблемы музыкального театра и музыкальной драматургии, Шекспир, воплощение Шекспира в музыке. Его интересовали Бетховен и Глинка, Берлиоз и Стендаль, Метастазио и Достоевский, Верди и Мусоргский, Чайковский и Малер, Бизе и Танеев, Россини и Шостакович, становление музыкального реализма, этическое содержание музыки, теория оперного либретто. Симфония. Опера. Балет. Трагедия. Комедия. Эпос. Все это связывалось в его выступлениях и статьях с насущными задачами и перспективами развития советской музыки. Он проявлял страстную заинтересованность в судьбах советского музыкального искусства и был подлинным — и потому взыскательным — другом советских музыкантов.

Разносторонность интересов и универсальность знаний сочетались у Соллертинского с высоким профессионализмом. Все — в каждой области — изучалось по первоисточникам. Критически пересматривались традиционные точки зрения. В любом вопросе Соллертинский стремился дойти до сути, до глуби и до начала. Если к этому прибавить, что талант исследователя сочетался у него с литературным талантом и огромным общественным темпераментом, что Соллертинскому в высшей степени было присуще чувство современности, что он был великолепным организатором, прирожденным педагогом, увлекательным и авторитетным, вдохновенным и щедрым консультантом и при этом свободно владел пером публициста,— можно будет хотя бы отчасти объяснить размах и результаты его деятельности, оборвавшейся так неожиданно на сорок втором году жизни в Новосибирске, во время войны.

До 1941 года Соллертинский, за исключением короткого периода, жил в Ленинграде, в Ленинграде получил образование и в продолжение двух десятилетий вел научную и педагогическую работу в Институте истории искусств, в Педагогическом институте, в Ленинградской консерватории, в хореографическом и театральном училищах. Читал историю театра, историю драмы, балета, историю музыки, историю театральной критики, эстетику, психологию. Заведовал репертуарной частью Театра оперы и балета имени С. М. Кирова, много энергии отдавал Ленинградскому

отделению Союза советских композиторов, в коем состоял председателем музыковедческой секции, консультировал отдел музыкального радиовещания, заведовал сектором музыкального театра в Институте истории и теории музыки, систематически выступал на страницах газет и журналов, сотрудничал в энциклопедиях, но главное — в продолжение пятнадцати лет работал в Ленинградской филармонии, последовательно занимая должности лектора, заведующего репертуарной частью, консультанта, главного редактора и, наконец, художественного руководителя. Впрочем, лектором филармонии он оставался до конца жизни. В этом качестве лучше всего знали и очень уважали его те, кого принято называть «публикой» и «аудиторией».

...Музыканты оркестра занимают места. Между пюпитрами торопливо пробирается к дирижерскому пульту высокий молодой человек, не очень молодой с виду. Голова слегка откинута назад и словно втянута в плечи, движения несколько угловаты. Поднявшись на дирижерскую подставку, он обращается к залу — лицо без красок, с крупными чертами, пухлые губы, маленькие глаза. Но в них все дело, в серо-зеленых, глубоких, пронзительно умных глазах, полных огня и мысли, в их быстром и чрезвычайно влиятельном взгляде.

Голос ломкий, эмоциональная речь тороплива, ускоренна. Но великолепная, утрированно четкая дикция позволяет слышать в огромном концертном зале каждое слово. Ничего, казалось бы, от обычного представления об ораторе — об ораторском жесте, ораторском голосе. А между тем какой блеск, какой талант, свобода импровизации, какой ум и покоряющее действие слова! Отточенные и емкие грамматические периоды вмещают образную ассоциативно богатую мысль. Логика в построении доказательства, образа, ясность и, я бы сказал, артистизм мышления; факты, примеры, цитаты, остроумные сопоставления убеждают самого требовательного профессионала и в то же время понятны неподготовленному слушателю.

Соллертинский говорит о новой симфонии. Об эволюции музыканта. Об идейно-художественной борьбе. О принципах симфонической драматургии...

Многие из этих публичных выступлений,— а Соллертинский прочел не менее тысячи лекций и вступительных слов к концертам,— послужили ему потом материалом для очерков и статей, которые появились в периодической

печати или в виде отдельных брошюр и небольших монографий. Некоторые выступления сохранились среди стенограмм. Многое так и осталось незаписанным и — увы! — утрачено навсегда...

Список опубликованных работ И. И. Соллертинского содержит около трехсот названий. Девятнадцать работ составили книгу «Музыкально-исторические этюды». В нее вошли статьи о творчестве Глюка, Моцарта и Бетховена, Берлиоза, Мейербера и Вагнера, Верди, Бизе и Оффенбаха, Брамса, Брукнера и Малера. Мы находим здесь этюды о Стендале и Ромене Роллане, об их роли в развитии музыкальной мысли, об эстетике романтизма, о комической опере, о типах симфонической драматургии.

В одних статьях идет речь о творческом пути композитора, о его месте в общей эволюции музыкального искусства (Глюк, Берлиоз, Мейербер, Верди, Оффенбах, Малер). В других — об одной из сторон творчества (симфонии Брамса), об одном цикле («Кольцо Нибелунгов»), об одном произведении («Волшебная флейта», «Фиделио», «Моряк-скиталец», «Кармен», Седьмая симфония Брукнера). В третьих решаются общие — исторические и эстетические — вопросы.

Начнем с того, что, говоря о музыке, Соллертинский вызывает в памяти самую музыку. И оттого книга так убедительна и доступна. Достигнуто это не скрупулезным воспроизведением подробностей, а умением отметить только самые значительные особенности, важные для понимания целого, передать характер музыки, ее идейное и эмоциональное содержание, особенности ее движения и художественной конструкции. «Симфония возникает из абсолютного покоя и тишины,— пишет он о Первой симфонии Малера,— шестьдесят два такта вступления на органном пункте ля (флажолеты у всей струнной группы пианиссимо). Время от времени тишина нарушается таинственными ходами по квартам и отдаленными, приглушенными фанфарами (кларнеты, затем засурдиненные трубы). Наконец, из квартового хода рождается тема (излагаемая сначала виолончелями), и симфония переходит в маршеобразное движение пасторального характера, под конец части превращающееся в экстатический дифирамб природе».

Это не отдельная удача в книге, не случайная попытка дать симфонии точную и краткую характеристику. Это — метод исследователя.

«Он словно опьянен оркестровыми возможностями,— пишет Соллертинский об одном из шедевров Берлиоза — пятой части «Фантастической симфонии» «Ночь на шабаше ведьм».— Щедрыми пригоршнями он сыплет инструментальные находки одну за другой. Тут и высокие тремоло скрипок, и шуршащие, стрекочущие скрипки col legno, словно имитирующие пляску скелетов, и пронзительный писк кларнета in Es, излагающего окарикатуренный, «опошленный» лейтмотив... и колокола, и неистовствующая медь. Дерзкая пародия на католическую обедню и фуга дают место новым оркестровым эффектам. Замысел этой части, бесспорно, возник под влиянием «Вальпургиевой ночи» из Гёте, и самое введение пародии на лейтмотив как бы соответствует появлению призрака Гретхен на шабаше в Брокене».

Откроем наугад еще одну страницу: «Poco allegretto» Третьей симфонии Брамса... Читаем: «Оно построено на простой — и в то же время утонченной из-за смены и чередования ямбических и хореических ритмов — романсной теме...»

Это только первая фраза, а между тем она заключает в себе такие точные признаки, что нотный пример уже не обязателен: смена и чередование ямба и хорея с обозначением темпа и упоминание о «романсности» — признак, достаточный для того, чтобы представить отличительные свойства этой музыки, ее *образ.*

Три симфонии — три абсолютно различных характеристики. В каждой с поразительным лаконизмом рассмотрены стиль и достоинства конкретного музыкального текста. С протокольно-бесстрастными описательными исследованиями, авторы которых приходят к результатам, «звуки умертвив», работы Соллертинского имеют столь же мало общего, как живое лицо с перечнем паспортных примет. Ни на один миг музыка у него не перестает быть прекрасной и живой. Соллертинский рассказывает о ней, широко оперируя фактами смежных искусств, устанавливая в ней проявление общих закономерностей искусства, убедительно сопоставляя ее с произведениями литературы, театра, живописи. «Фантастическая симфония» Берлиоза примерно соответствует, по его словам, месту «Эрнани» Гюго в истории французской литературы и театра. Он напоминает программные декларации романтизма, называет симфонию «первым в истории музыкальным романом с изощренным

психологическим анализом в духе Мюссе или даже Стендаля», сближает ее финал с трагической развязкой «Страданий молодого Вертера» Гёте, заставляет читателя ассоциировать эту музыку с широким кругом явлений романтического искусства.

«Берлиоз,— пишет Соллертинский,— первый сблизил музыку с литературой, живописью, философией... «Ромео и Джульетта», «Гарольд в Италии», «Осуждение Фауста» — это гениальный перевод Шекспира, Байрона и Гёте на язык инструментальной музыки».

Вагнеровского «Моряка-скитальца» он называет «одним из вариантов молодого человека XIX столетия». И незнакомца в черном плаще, с незапамятных времен носящегося по бурному океану под кроваво-красными парусами, окружает целая плеяда байронических героев, одержимых мировой скорбью.

«Дон-Кихота» Рихарда Штрауса Соллертинский сравнивает с беллетристическим романом, симфонии Малера — с философской лирикой. И весьма убедительно: Штраус воплощает перипетии романа Сервантеса, двигается вдоль литературного сюжета, отталкивается от литературного образа; в симфониях Малера действие развертывается «на основе симфонической логики». Столь же блестящи в книге сопоставления с живописью и даже кино, когда проводятся параллели, скажем, между Первой симфонией Малера и «Каприччос» Гойи, или полотнами Питера Брейгеля, или когда малеровскую передачу лирической темы через гротеск Соллертинский сближает с трагической иронией Чаплина.

В свободной манере, в форме почти художественной, почти с мемуарной достоверностью Соллертинский воссоздает творческий портрет композитора, его характеристику, иногда вплоть до изображения внешнего облика, круг его образов и идей. Вот, скажем, манера, в которой Соллертинский посвящает читателя в замыслы Берлиоза:

«Шекспир, Гёте, Байрон, уличные битвы, оргии бандитов, философские монологи одинокого мыслителя, перипетии светского любовного романа, бури и грозы, буйное веселье карнавальной толпы, представления балаганных комедиантов, похороны героев революции, полные пафоса надгробные речи — все это Берлиоз стремится перевести на язык музыки...»

Изображение внутреннего мира художника связывается с широким изображением социально-политической атмосферы эпохи, обладающим чаще всего высокими художественными достоинствами — независимо от того, идет ли речь об «Армиде» Глюка, о поэтико-драматических концепциях Вагнера или о «Прекрасной Елене» Оффенбаха. К слову сказать, статью «Жак Оффенбах» следует отнести к числу лучших созданий Соллертинского. Она могла бы служить образцом органического сплава, в котором оперетты Оффенбаха, нравы Второй империи, судьбы театра «Буфф», премьеры, поражения, слава, Парижская выставка, седанская катастрофа, банкротство, «злая ирония, ядовитая улыбка, аристофановская пародия» Оффенбаха, как пишет Соллертинский,— его «разрушающий скептицизм», историческая оценка его дела составляют одно стремительное искрометное повествование, полное остроумных и глубоких суждений.

О чем бы ни говорил Соллертинский — о Мейербере и художественной жизни Парижа 1827 года или о полемике, развернувшейся в 1774 году на страницах «Французского Меркурия» между Глюком и либреттистом «Орфея» Раньеро де Кальзабиджи на тему о том, кому из них принадлежала инициатива оперной реформы, вошедшей в историю под именем Глюка,— исторические события под пером Соллертинского то и дело вызывают в памяти восклицание Пушкина по поводу последних томов «Истории государства Российского» Карамзина: «Это животрепещуще, как вчерашняя газета!»

Дать описание всех исследовательских и литературных приемов Соллертинского — дело невозможное. Каждый творческий комментарий, каждая характеристика написаны в манере, соответствующей духу самой музыки. Ошеломляющее действие ариеток и ураганных канканов Оффенбаха на общество Второй империи передается в язвительно-ироническом стиле фельетонов Гейне. Величественный покой Седьмой симфонии Брукнера передан в «медленных» словах с торжественной инструментовкой: «НачиНаЕтся мЕдлЕННОЕ вОлНООбразНОЕ приращЕНие звучНОсти...»

О языке и стиле Соллертинского можно было бы написать специальную статью. В данном случае хочется обратить внимание хотя бы на несколько приемов, которые определяют великолепные качества его литературного мастерства.

Отмечая роль сквозных мотивов в «Кармен», Соллертинский прежде всего, естественно, обращает внимание на знаменитый роковой мотив из пяти нот с увеличенной секундой, который впервые появляется у виолончелей в конце увертюры и возникает затем во всех решающих моментах действия, вплоть до сцены убийства, *«когда он прорывается с трагическим торжеством на мощном фортиссимо всего оркестра».*

Вчитайтесь! Вспомните последние такты «Кармен»! Это сказано с волнующей точностью, какой обладает только истинная поэзия!

Другой пример: мотив тореадора, «звучащий и в увертюре, и в куплетах в таверне Лилас Пастья, и *в зловеще настороженной тишине* финала III акта, и *в триумфальном марше* последнего действия...». «Зловеще настороженная тишина» и «триумфальный марш» звучат как антитезы — не только в музыке Бизе, но и в книге Соллертинского. И понятно, что это не внешние атрибуты литературного стиля, а очень точно услышанные и при помощи выразительных эпитетов очень точно переданные особенности музыкальной драматургии Бизе: благодаря эпитетам мы «слышим» мотив в разных качествах. Достоинства научного исследования и умелое применение средств поэтической речи сообщают текстам Соллертинского высокую точность и убедительность.

Краткость определений Соллертинского и отточенность языка часто приближают их к афоризмам: «В «Фальстафе» Верди становится «смеющимся мудрецом»; «История в операх Мейербера — это апофеоз декоратора, портного, бутафора, машиниста, пиротехника...»

Не ограничиваясь собственными формулами, Соллертинский цитирует блистательные оценки Маркса, суждения Гегеля, Гёте, Бетховена, афоризмы Гейне и Берлиоза, статьи Жюля Жанена и Шумана, строфы Пушкина и Шекспира, тирады из романов Гюго и «благонамеренные речи» щедринских «ташкентцев», мемуары Жана Жоржа Новерра, письма Чайковского, мелодии испанских песен из сборника Себастьяна Ирадьера... Но разве это цитаты в том обыденном смысле, в котором мы привыкли понимать это слово? Соллертинский цитирует с наслаждением, призывая авторов в свидетели, пересыпая и расцвечивая речь их меткими выражениями, он дополняет их, продолжает их мысль, соглашается или спорит с ними. В тексте статей

Соллертинского это стартовые площадки, это фразы-ракеты, спутники его мысли...

Могут возразить, что анализ музыкальной ткани, и рассмотрение фактов музыки в ряду других явлений искусства, и способность передать атмосферу эпохи составляет привилегию не Ивана Ивановича Соллертинского, а советского музыковедения в целом. Это будет справедливо, но только отчасти.

Как ни велика способность Соллертинского «рассказывать» музыку, дело все же не в удачах, которыми упиваешься чуть ли не на каждой странице, а в замечательном умении раскрыть концепцию автора, проследить возникновение музыкальной идеи и логику ее образного воплощения, передать эмоциональное содержание музыки, обнаружить творческие традиции и связи, сочетая подход музыковедческий с социально-историческим и культурным; кроме познавательного результата, донести представление об эстетических особенностях произведения.

Главное достоинство Соллертинского в том, что он дает явлению *целостную* оценку. И потому так значительны его выводы. Многие из них, надо думать, будут иметь непреходящее значение и останутся образцами тонких, точных и непреложных суждений о музыке. Приведем хотя бы одно обобщающее суждение — о Брамсе:

«Брамс с поразительной проницательностью и дальновидностью понимал, что от листо-вагнеровских эротических томлений и экстазов, от шопенгауэровского, буддийского или неокатолического пессимизма, от тристановских гармоний, от мистических озарений, мечтаний о сверхчеловеке — прямой путь ведет к модернизму и декадентству, к распаду классической европейской художественной культуры...

Спор шел ни больше, ни меньше как о *дальнейших судьбах европейской музыкальной культуры* в целом: удержится ли она в лучших классико-романтических традициях, связанных с великим музыкальным прошлым, или неудержимо покатится по декадентскому наклону, ко всяческим «измам», к разрушению классических жанров, структур и связей, их нигилистическому отрицанию, к формальному гениальничанию, истерии и внутренней безыдейности — ко всему тому, что будет характеризовать этически опустошенное искусство загнивающего капитализма... Задержать распад европейской музыкальной культуры, ориентировать ее на великие классические эпохи прошлого,

схватить ее железным обручем строгой классической формы, бороться с рыхлостью, расплывчатостью, дряблостью неоромантических эпигонов — такова была великая историческая задача Брамса. Поверхностным критикам эта задача казалась рожденной в голове упрямого консерватора и архаиста; по существу она была во всяком случае не менее дерзновенно-смелой, нежели вулканический замысел «музыки будущего».

Какой блеск и какой не утрачивающий своего значения смысл, хотя сказано это почти четыре десятилетия назад! Нет, пожалуй, сейчас эти слова кажутся даже более современными, чем в 30-е годы!

Ради тематической стройности сборника в книгу включены очерки и статьи только о западноевропейских композиторах. И почти все о тех, чью музыку Соллертинский пропагандировал с особой настойчивостью и жаром, добиваясь исполнения забытых или неиграных произведений и обновления сложившихся репутаций. Правда, может возникнуть вопрос: Брукнер, Малер... это еще более или менее понятно, но Моцарт, Верди, Бетховен, Глюк, Берлиоз?.. Разве они нуждаются или нуждались в такой активной защите и пропаганде? Сейчас такой вопрос будет, в общем, законным.

Нуждались! И оперы Глюка, и «Волшебная флейта», и «Фиделио», и Брамс, и Брукнер, и Малер, и Берлиоз! В начале 30-х годов советские слушатели знали Берлиоза главным образом как автора «Фантастической симфонии» и отрывков из «Осуждения Фауста». И если с тех пор были исполнены все крупные симфонические сочинения Берлиоза — «Гарольд в Италии», «Ромео и Джульетта», «Траурно-триумфальная симфония», «Осуждение Фауста», «Лелио», «Реквием»,— то выступления Соллертинского сыграли в этом немаловажную роль.

Расширение репертуара вердиевских опер — постановки «Луизы Миллер», «Дон-Карлоса», «Сицилийской вечерни», «Фальстафа», концертные исполнения «Силы судьбы», нынешняя популярность «Реквиема» Верди — в большой мере результат инициативы и настойчивости Соллертинского. Много способствовал он утверждению Брамса. Что же касается исполнений Брукнера и особенно Малера, тут роль Соллертинского переоценить невозможно.

Опера Бетховена вошла в репертуар Большого театра, несколько лет назад в Ленинграде состоялась премьера

«Моряка-скитальца» — Соллертинский мечтал об этом еще в 30-х годах. «Проданная невеста» была впервые поставлена в Ленинграде по его совету еще в 1937 году и с тех пор стала широко популярной. Можно продолжить этот перечень. Но и без того ясно, что книгу Соллертинского составляют не обычные исследования по истории музыки, а боевые статьи.

Важное место в сборнике занимают теоретические работы — «Исторические типы симфонической драматургии», «Заметки о комической опере», «Романтизм, его общая и музыкальная эстетика». Если применить слова Соллертинского, сказанные им по поводу симфоний Брамса, эти статьи «охватывают железным обручем» обобщений все содержание сборника и придают ему тематическое единство. Нет, слово «единство», пожалуй, не совсем правильно.

Сквозь книгу проходят две основные темы, определяющие направление научных интересов Соллертинского. Это — проблемы музыкального театра и проблемы симфонизма. К исследованиям об «Армиде», «Орфее», «Волшебной флейте», «Фиделио», «Моряке-скитальце», «Кольце Нибелунгов», об оперном творчестве Верди, о «Кармен», об «Аристофане Второй империи» Оффенбахе примыкает статья о комической опере. Изыскания о симфонизме Берлиоза, Брамса, Брукнера, Малера завершаются работой о типах симфонической драматургии. Положения статьи об эстетике романтизма подтверждаются конкретным анализом музыки Мейербера, Берлиоза, Вагнера и Брукнера. В этой связи пять последних статей образуют самостоятельный «романтический» цикл и определяют третью тему сборника.

Статья «Исторические типы симфонической драматургии» направлена против «бетховеноцентристской» концепции буржуазных музыковедов, согласно которой симфонизм Бетховена — та ось, «вокруг которой могут быть расположены все прочие симфонические проблемы»,— пишет И. И. Соллертинский. Он, в свою очередь, утверждает, что при всех своих исключительных возможностях бетховенский симфонизм «не единственный, а лишь один из возможных типов симфонической драматургии». Этому типу — Соллертинский называет его «шекспиризирующим», ибо он исходит из «диалогического принципа», из принципа множественности противоборствующих идей и воль,— в статье противопоставляются иные типы симфонизма. Прежде всего — симфонизм «лирический», или «монологический»,

истоки которого прослеживаются им уже в субъективных симфониях Моцарта и который превращается в «ряд страстных личных высказываний, в страницу из дневника, в пламенную, порой мучительную, исповедь» в произведениях романтиков.

Особо рассматривается в этой статье симфонизм Чайковского и Малера. По мнению Соллертинского, в поисках больших философских обобщений они тяготели к симфонизму бетховенского типа, но в их симфонизме «героическое начало изображения борьбы отступало перед патетическим, т. е. субъективным, переживанием героического».

В заключение Соллертинский выдвигает важнейшую проблему — симфонизма эпического, для которого, по его словам, характерна лирика «не отдельной творческой личности, а лирика целого народа». На Западе, если не считать попыток Вагнера создать симфонический эпос, единственным образцом такого симфонизма Соллертинскому представляется гениальный «Реквием» Берлиоза. Полное же осуществление получил этот принцип только в русской музыке. Соллертинский доказывает, что Глинка в «Сусанине» вышел на путь бетховенского симфонизма и на путь симфонизма эпического. Упоминая связанные с «Русланом» оперу «Князь Игорь» и «Богатырскую симфонию» Бородина, сказочно-эпические произведения Римского-Корсакова, Соллертинский называет «величайшим эпическим произведением» «Сказание о граде Китеже и деве Февронии». «Русская музыкальная культура,— пишет он в заключение,— не только творчески освоила и развила на новой национальной основе все существующие типы европейского симфонизма, но и создала в целом неведомый Западу тип эпической симфонии».

Невозможно исчислить в этом воспоминании все богатство небольшой по размерам статьи, мысли, ею возбуждаемые, все частные замечания и реплики «a parte», вроде соображения о том, что программная музыка романтиков через поэтический изобразительно-предметный, живописный образ сохраняла внутреннюю связь симфонического монолога с действительностью, с объективной реальностью внешнего мира.

Принципиальный смысл заключает в себе и другая статья — о комической опере. Соллертинский доказывает, что и в XVIII и в XIX веках она часто оказывалась жизнеспособнее «серьезных жанров», и подтверждает это множе-

ством убедительнейших примеров, начиная со «Служанки-госпожи» Перголезе, пережившей гениальные по музыке оперы Люлли, Рамо, Генделя... В статье прослеживается история комической оперы — музыкально-комедийные шедевры Моцарта, «Севильский цирюльник» Россини, «Бенвенуто Челлини» Берлиоза, «Проданная невеста» Сметаны, «Мейстерзингеры» Вагнера, вердиевский «Фальстаф», русские комические оперы; напоминает автор и о комических персонажах в «серьезных» операх, называя в этой связи и Фарлафа, и Скулу с Ерошкой, и Варлаама.

Причины жизнеспособности комической оперы заключались в ее демократизме, она выводила на сцену «не полубогов в кирасах», а живых современников из народа — крестьян, ремесленников, буржуа, аптекарей, солдат и чиновников, строилась на живых музыкальных интонациях, восходящих к крестьянской песне и городскому фольклору. Именно этим объясняется та важная роль, которую комическая опера сыграла в борьбе за музыкально-сценический реализм.

Трудно назвать другого исследователя, который мог бы так просто, так содержательно и широко раскрыть природу романтизма с его стремлением к синтезу искусств, объяснить природу программной музыки, исторические причины, породившие раздвоенность между действительностью и мечтой, связать в единую стройную систему известные читателю факты романтического искусства. То, что Соллертинский не сам открыл это, а переосмыслил обширную литературу предмета, не умаляет достоинства его работы. Жаль только — здесь следует согласиться с редактором,— что тезис автора о прогрессивном романтизме и романтизме реакционном не получил подтверждения в реальных фактах романтической музыки.

Трудно яснее продемонстрировать, как отразилась в музыкально-драматургической концепции «Кольца Нибелунгов» идейная эволюция Вагнера, совершившего за двадцативосьмилетний период создания тетралогии сложный идейный путь от философского материализма Фейербаха к реакционной идеалистической проповеди Шопенгауэра.

Вы не встретите в книге полемики с буржуазными музыковедами и критиками по частным вопросам. Полемична вся книга. Пафос ее — коренной пересмотр оценок и репутаций, переосмысление традиций, борьба за новое, на основе марксистско-ленинского мировоззрения, понимание великих творений, полных героико-философского и мораль-

но-этического пафоса, пересмотр оперного и симфонического богатства от симфоний Гайдна и Моцарта до Десятой симфонии Малера, от «Артаксеркса» Глюка до «Фальстафа» Верди, пересмотр, исходящий из глубокого убеждения, что современный капиталистический мир, который живет «урбанистическими ритмами, джазом, механизированной аэмоциональной музыкой, живет всевозможными архаизмами, стилизациями, экзотическими новинками и изысканностью импрессионистических гармоний», не может распоряжаться классическим наследством, не может осмыслить его и продолжить его традиции, что наследниками великих традиций и великого наследства — и русской и европейской музыки — являемся мы.

В этой книге нет статей о советской музыке, но мысль о ней проходит через всю книгу. Здесь каждая страница писана человеком, размышляющим о задачах и об ответственности, которая легла на советских музыкантов и на советское музыкальное искусство, ибо оно «принимает на себя симфоническое представительство во всемирно-историческом масштабе» и ему нужны все жанры — «не только советский «Фиделио», но и советский «Севильский цирюльник», необходим опыт всей мировой культуры.

Пересказать книгу Соллертинского невозможно, я пытался передать хотя бы ее характер.

Пробегая мыслью прочитанное, хочется отметить великолепную работу о Глюке. Соллертинский трактует его как предшественника музыкантов Французской буржуазной революции, обнаруживает развитие его принципов в музыке Бетховена и Берлиоза, опровергает легенду о несценичности его опер. Что же касается Берлиоза, то статья о нем принадлежит к числу самых известных и самых блестящих работ Соллертинского.

Большое значение придается в книге музыкальному воплощению морально-этических и философских проблем. В «Волшебной флейте» — это идея всеобщего братства на основе разума, в сочетании с утопической верой просветителей XVIII века «в безболезненное переустройство мира». Это воплощенный Бетховеном в его единственной опере пафос освободительной борьбы, вдохновленный руссоистской верой в доброту человека, историческими лозунгами Декларации прав человека и гражданина, «непреклонной моралью кантовского категорического императива». Это глубокое убеждение Берлиоза в «философском достоинстве» симфонии. Это и трагедия Малера, одержимого воплоще-

нием идеи всеобщего братства в эпоху империалистических войн. Хороши сопоставления Бетховен — Шекспир и Моцарт — Шекспир: в последних операх Моцарта — и в «Свадьбе Фигаро», и в «Дон-Жуане», и в «Волшебной флейте» — Моцарт, по наблюдению Соллертинского, владеет шекспировским искусством многоплановой психологической характеристики. Очень верно и тонко. И вообще страницы, посвященные осуществлению шекспировских принципов в музыке, и прежде всего статья «Шекспир и мировая музыка», великолепны. Интересно брошенное на ходу замечание, что комическая струя в русской опере идет от Гоголя, тогда как «серьезная» русская опера ориентируется на Пушкина.

Но если что-то покажется в этой книге уже знакомым, пусть не подумает читатель, что Соллертинский пересказывает старые истины. Пусть лучше думает, что знает это давно... благодаря Соллертинскому. Книга вышла после смерти автора спустя долгое время. Мысли, в ней заключенные, печатались на обороте программ, в «путеводителях по концертам», брошюрах начиная с 1932 года. Устно были заявлены еще раньше. А лекции, доклады, дискуссии!.. Мысли, темы, сравнения!.. Многое из того, что он говорил и писал, давно уже стало своеобразным фольклором. Но — удивительно это свойство мысли талантливой! — даже ставшая общим достоянием, она не становится «общим местом»!

Д. Д. Шостакович написал очень хорошее предисловие. Значение этих страниц не ограничивается тем, что они представляют собой рекомендацию одного из замечательнейших музыкантов столетия. В известной степени это и частица воспоминаний о друге и человеке, который уже на первых концертах достаточно ясно представлял себе истинные масштабы гениального дарования Шостаковича.

Это книга замечательного писателя, и мыслей в ней столько, что хватило бы десятка на два монографий. Но нет среди них ни одной, которая не прошла бы сквозь сердце Ивана Ивановича, не выражала бы его глубочайших убеждений, не имела бы для него принципиального смысла. Соллертинский сказал как-то: «Наши критики бесстрастно говорят о страстности в искусстве». Если он даже и преувеличил, то, закрыв книгу, вы согласитесь, что судить о страстном отношении к искусству он имел полное право.

В любимых своих композиторах Соллертинский ценил сочетание глубокой творческой мысли вдохновенного ма-

стерства с величайшей доступностью музыкальной речи. Эти слова с полным основанием можно отнести к нему самому.

Пройдут годы и еще годы. А Иван Иванович Соллертинский по-прежнему будет жить в памяти — уже других поколений — как интереснейшая фигура и очень значительное явление советской культуры 20—40-х годов нашего века.

1957

ШОСТАКОВИЧ

Шостакович — это родившийся в 1906 году Дмитрий Дмитриевич Шостакович, великий композитор XX века. И явление еще более широкое, чем его гениальная музыка,— явление, неотъемлемое от представления о современности, о будущем, об искусстве советском, искусстве национально-русском, искусстве, объединяющем человечество.

Можно было бы вспомнить сегодня, как музыка Шостаковича проходила сквозь нашу жизнь, как отзывалось в нашем сознании и душах каждого его новое сочинение. Если представление о Шостаковиче не может исключить сегодня из памяти даже и тот, кто не слушает музыку, что же должны сказать мы, люди одного поколения с ним, всегда соотносившие свое восприятие искусства и понимание жизни с мироощущением Шостаковича, с его беспредельно честными, смелыми, сложными и ясными признаниями, выраженными языком музыки! Что сказать нам, встречавшимся с ним в концертах с тех пор, как мы серьезно стали слушать музыку? Мне, в ту пору студенту первого курса университета, посчастливилось присутствовать в Ленинградской филармонии, когда в первый раз исполнялась Первая симфония Шостаковича и Дмитрий Дмитриевич впервые явился перед широкой публикой. Это было в мае 1926 года. Пришли прославленные музыканты, в их числе А. К. Глазунов. Пришли завсегдатаи симфонических концертов — и среди них немало любителей только привычной музыки, которые всякий новый музыкальный язык искренне считали нарушением здравого смысла и вкуса. Тут же, в зале, перед концертной эстрадой бурно обсуждали предстоящее исполнение страстные поборники нового, побывавшие утром на репетиции. Помню в этом концерте

возбужденного Ивана Ивановича Соллертинского, в ту пору тоже еще совсем молодого, только еще приобщавшегося к музыкальной деятельности.

Открывала программу симфония Шостаковича. Дирижировал Николай Малько. Едва заметное движение палочки — и в полной тишине пробормотала что-то засурдиненная труба. Сонно откликнулся фагот. Заговорил кларнет, и развернулась негромкая, но стремительная дискуссия инструментов, где каждый хотел начать все сначала. Потом в остром ритме торопливо и как бы шутя кларнет принялся излагать грациозную маршеобразную тему... С каждым новым эпизодом Шостакович раскрывался как музыкант еще небывалого мышления, таланта, характера, облика, личности, способа выражения.

Мнения о симфонии были разной температуры. Но, кажется, никто в зале не усомнился в выдающемся даровании девятнадцатилетнего автора, даже и те, что пришли слушать сочинения других композиторов-ленинградцев, обозначенные в программе второго отделения и ревниво ожидавшие успеха Первой симфонии. Необычными были аплодисменты — не те, какие артист получает в благодарность за наслаждение: нет, тут многим было понятно, что они присутствуют при событии выдающемся,— и аплодировали щедро, и долго, и ровно, и вызывали. И Шостакович выходил и раскланивался, как и теперь, скромно и торопливо.

Может быть, такое редкостное единодушие впоследствии случалось не каждый раз. Но почти каждая премьера Шостаковича составляла важнейшее событие в музыке. А многие становились огромными общественными событиями! Я был на первых исполнениях Второй, и Третьей, и Пятой (в Москве) симфоний, и Четвертой (многие годы спустя!), и фортепианного концерта, и фортепианного квинтета, и «Золотого века», и «Носа», и «Катерины Измайловой»... Восьмой, Девятой, Десятой симфоний... Тринадцатой, Четырнадцатой, Пятнадцатой... Квартетов, вокальных циклов... Слышал Шостаковича — великолепного пианиста, исполнявшего и Шопена, и свои сочинения. Помню: под управлением Фрица Штидри Дмитрий Дмитриевич и композитор Гавриил Николаевич Попов играли концерт Моцарта для двух фортепиано с оркестром!..

И все же, когда мы слышим или произносим имя Дмитрия Шостаковича, то вспоминаем не отдельные его сочинения и не успех, сопровождавший их в продолжение полувека,—в нашем сознании словно вспыхивает собирательный

образ его музыки слитно с образом автора. И с необыкновенной ясностью в какие-то доли секунды возникает представление о его высокой гражданственности, об ответственности его перед временем, в которое мы живем, перед обществом нашим, о его способности ощущать как события личной жизни важнейшие процессы, происходящие в жизни общественной. Успеваешь подумать о гениальной емкости его таланта, о способности его это личное превратить в чувства всемирно-значимые, о многогранности его восприятия и выражения, ибо ему подвластны трагедия и комедия, эпос и лирика, ирония, юмор, сарказм, гротеск... Думаешь о философской глубине каждого его замысла, о мужестве Шостаковича, о высокой независимости его ума и таланта, не считающегося ни с успехом, ни с модой; о верности его самому себе и смолоду избранному пути, и внутреннему голосу своему — музыкальному и душевному. Он слышит и слушает время. И о том успеваешь подумать в эти секунды, что музыка Шостаковича — это портрет его самого. И целого поколения. И времени. Не упрощенный, а во всех его сложностях. И в светлых устремлениях нашей эпохи. И в трагические моменты истории. Все это — огромный мир чувствований и размышлений, без которых портрет времени был бы неполным, о революциях, о народе, о стране, о будущем, о мире без войн и о войнах, которые угрожают миру, о человечестве. И радуешься, что Шостакович ни разу не повторил ни других, ни себя. Что каждая нота выстрадана. Что он живет, не успокаиваясь, не старея. Что всегда — с Первой симфонии — он был уже зрелым. И что полвека он творит как бы без возраста, ибо каждый раз преодолевает себя самого и является всегда Шостаковичем новым, каким мы еще не знали его.

Успеваешь мысленно поблагодарить его за необлегченное, глубокое, и достойное, и необходимо нужное нам ощущение мира. За все, что он выразил в музыке,— за себя и за нас. За бесконечное богатство его неисчерпаемо разнообразного музыкального языка. И за нашу способность узнать каждую его ноту, где бы и когда бы ее ни услышал. За то глубокое и строгое наслаждение, которое доставляет нам музыка Шостаковича и неотъемлемая от нее личность ее создателя, давно определенные векам!

1966

ВАЛЬС АРБЕНИНА

1

Этот вальс знают решительно все. Он нравится музыкантам, и просто людям со слухом, и людям даже не музыкальным; и старым, и молодым, и восторженным, и скептикам, не признающим «серьезной» музыки. Звучит ли он с концертной эстрады, по радио или на патефонной пластинке, вальс этот отвечает каждому сердцу, каждой аудитории, в каждом доме и городе и даже в каждой стране, ибо, возникший в 1940 году как музыка к постановке драмы Лермонтова «Маскарад» в московском театре имени Евгения Вахтангова, он давно уже перешагнул пределы драматической сцены и звучит теперь в концертных залах едва ли не всего мира.

Уже первые такты этой удивительной музыки, еще до появления темы, когда, словно на качании высокой волны, вздымается суровое, бурное звучание оркестра,— уже начало этого вальса мгновенно захватывает вас. И вот оно уже увлекло вашу мысль, сообщило ритм дыханию, отразилось у вас на лице. Оно уже полюбилось вам. Внезапно. Без подступов. С первого такта. С первого раза. И навсегда.

Дважды, словно чтоб лучше взлететь, тема взбегает, и вот уже плавно скользит на волне, опускаясь и поднимаясь на ней, обретая все более страсти, покуда, бурно взметнувшись на торжествующе скорбном повороте мелодии, не рушится, чтобы снова начать восходящее это движение — дать возможность еще раз постигнуть это могучее и скорбное торжество.

Безграничный, «сияющий» покой сменяет в «Ноктюрне» эту мрачную бурю чувств, когда, выпевая под оркестр

задумчивую тему, скользит певучий смычок засурдиненной скрипки... Разлетелся мотив стремительной, изящной мазурки... Бережно, без слов пересказала труба романс Нины. И резвый, игривый, задорный галоп, обнажающий деланное веселье и нескромные страсти великосветского бала,— галоп, построенный на плавной мелодии, украшенной жесткими гармоническими узорами,— завершает эту сюиту, составленную из музыки к «Маскараду». Все хорошо в ней! Все отмечено той новизной, которая никогда не состарится.

Но вальс... Что-то демоническое есть в этом вальсе. Что-то загадочно-прекрасное заключено в этой музыке — властная сила, так отвечающая энергии лермонтовской поэзии, взметенность, взволнованность, ощущение трагедии, которая вызвала его к жизни. Трудно представить себе музыку, более отвечающую характеру романтической драмы Лермонтова. Если б сказать вам, что это музыка к одному из творений Пушкина, вы не поверите. Это Лермонтов! Это *его* победительная и прекрасная скорбь, торжество *его* стиха, *его* мысли.

И в то же время хачатуряновский вальс — музыка глубоко *современная* и по фактуре и по ощущению поэзии Лермонтова, совершенно свободная от какой-либо стилизации, от попытки «подделаться» так, чтобы трудно было отличить эту музыку от подлинного произведения эпохи.

В 1917 году «Маскарад» был поставлен на сцене в Петербурге, в Александринском театре. Он шел тогда с прелестной музыкой А. К. Глазунова. Но вальса Глазунов не написал, он использовал «Вальс-фантазию» Глинки — одно из лучших созданий русской и мировой музыки,— с лермонтовским «Маскарадом» никак, однако, не связанный.

«Вальс-фантазия» написан Глинкой в 1839 году, четыре года спустя после того, как был создан «Маскарад» Лермонтова. Первоначально он носил название «Меланхолический вальс». Он полон грустных и нежных воспоминаний, изящества, грации и соответствовал бы скорее элегической поэзии Баратынского, нежели бурным страстям романтической драмы Лермонтова. Напротив, вальс из музыки к «Маскараду» Хачатуряна отвечает мятежному духу Арбенина и как бы содержит в себе предсказание трагической развязки событий.

Казалось бы, ничего общего между двумя этими вальсами нет. А между тем эта связь несомненна.

2

Сколько написано — в прошлом веке и в нашем — вальсов, быстрых и медленных, увлекательных, мечтательно-томных, под которые кружатся пары, которые созданы для того только, чтобы под них танцевать! Никто, однако, не станет играть их в серьезном концерте: это бальная музыка.

Есть вальсы другие,— скажем, Иоганна Штрауса. Вот уже больше ста лет они звучат в бальных залах, на танцевальных площадках и просто на площадях. Но звучат и в концертных залах,— так щедра эта звукопись, так изобретательна, разнообразна и мелодична музыка, вдохновленная сценами народной жизни, картинами австрийской природы.

Есть вальсы, под которые танцуют только на сцене. Таковы вальсы в балетах Чайковского — в «Лебедином озере», «Спящей красавице», «Щелкунчике», в глазуновской «Раймонде», в балетах Прокофьева,— сложные музыкальные пьесы, бесконечно раздвинувшие выразительные возможности самого танца.

И есть, наконец, вальсы такие, под которые никто не танцует,— музыкальные пьесы в форме вальса: «Вальс-фантазия» Глинки, вальс из Третьей сюиты или из Пятой симфонии Чайковского, концертные вальсы Глазунова, вальсы из сюит Шостаковича, вальс из «Фантастической симфонии» Берлиоза, фортепьянные вальсы Шопена, Листа, Брамса...

Форму вальса композиторы используют в этих произведениях для того, чтобы передать глубокие чувства, связанные с воспоминаниями о молодости души, о счастье, о радостном и о грустном. Или с тем, чтобы показать эту музыку в драматическом несоответствии с иными — враждебными — силами, с иным — дисгармонирующим — началом. В музыке симфонической (и фортепьянной) становится важной уже не самая танцевальность вальса, а возможность передать через нее богатый душевный мир, богатый душевный опыт, обратившись к известной и доступной форме, способной вместить огромное лирическое содержание.

Слушаешь эти музыкальные пьесы и слышишь в них и самый вальс, и как бы поэму о вальсе, воспоминание о нем; словно вальс является здесь сквозь дымку времени, словно он уже когда-то звучал и продолжает звучать, не теряя ничего в своей неповторимой свежести и новизне. И первый

в этом ряду в русской музыке «Вальс-фантазия» Глинки — не танец, а скорее опоэтизированный образ русского вальса, обобщение вальсовой музыки, показ безграничного числа тончайших оттенков чувств, которые можно в нем воплотить.

Продолжая традиции Глинки, Чайковского, Глазунова, Хачатурян тоже создал не просто вальс, а как бы его «портрет», обобщение романтической вальсовости, ее «квинтэссенцию», схватил здесь самую суть романтической музыки, «изобразил» ее, не боясь ни густоты красок, ни преувеличения страстей. Он словно сказал этим: «Вот какой вальс должен был написать современник, если бы в русской музыке того времени был композитор одного направления с Лермонтовым! Вот каким представляю я себе подлинный романтический вальс, какими видятся мне поэзия Лермонтова и характер его Арбенина! Я пишу их красками XX века!»

И вот этой способностью не только написать вальс, но *рассказать в нем о времени,* передать в нем характер и столкновение страстей — этим-то и напоминает хачатуряновский вальс «Вальс-фантазию» Глинки. И, может быть, самое удивительное, что это проникновение в особенности русского романтизма, в глубины русской поэзии удалось музыканту, рожденному на Кавказе и — это известно всем! — принесшему в советскую музыку ослепительную звуковую палитру, певучие мелодии и четкие танцевальные ритмы Армении. Объяснение этого музыкального перевоплощения следует, мне думается, искать и в биографии Арама Хачатуряна, и в особенностях советской музыкальной культуры.

3

Во-первых, не одной Армении! Органически связанный в творчестве с армянским танцем и армянской народной песней, Хачатурян, если можно применить подобное выражение, свободно говорит в музыке на трех языках. Такие примеры бывали именно в Закавказье.

В XVIII веке в Тбилиси жил знаменитый ашуг, известный под именем Саят-Нова, слагавший свои песни на трех языках — армянском, грузинском, азербайджанском. Сын армянина-ремесленника, он стал ткачом, но песни его прославили, и одно время он был придворным поэтом грузинского царя Ираклия II.

Саят-Нова погиб в 1795 году, при сожжении Тбилиси войсками персидского шаха, но песни его живут поныне; имя Саят-Новы чтят народы всего Закавказья. Песни Саят-Новы — сложный сплав фольклора трех закавказских народов.

Арам Ильич Хачатурян тоже родился в Тбилиси (точнее — в Коджори, над городом). Родился в семье армянина-ремесленника. Это было в 1903 году. Первые его музыкальные впечатления — тбилисский фольклор: песни грузинские, армянские, азербайджанские, которые испокон веков звучат в этом городе. Первый виденный им в жизни музыкальный спектакль — «Абесалом и Этери», опера замечательного грузинского композитора Захария Палиашвили.

Если внимательно вслушиваться, не одни армянские темы звучат в произведениях Хачатуряна. В них сказался богатый запас мелодий и интонаций, бытующих в Закавказье. Так, в балете «Гаянэ» лезгинка определенно грузинская. Азербайджанские мелодии звучат в «Танцевальной сюите», в Трио для кларнета, скрипки и фортепьяно. И это совершенно понятно: до восемнадцати лет Хачатурян прожил в Тбилиси. Из Тбилиси выезжал в Кахетию, в Азербайджан. В Армению же попал зрелым человеком и сформировавшимся музыкантом. Поэтому, говоря об источниках его музыки, следует в ней видеть сплав трех музыкальных культур — армянской, грузинской, азербайджанской.

Самое удивительное — до девятнадцати лет Хачатурян не учился музыке и не знал нот. Правда, он играл на трубе-«теноре» в военном оркестре. Однако легко обходился без нот, ибо в популярном в ту пору «Егерском марше» играл на своей трубе только одну ноту — «соль... соль... соль...». Играл на ударных в ансамбле народных инструментов. Впрочем, это тоже не требовало знания нотной грамоты: вся народная музыка, как известно, воспроизводилась и создавалась на слух. Но то, что усвоил Арам Хачатурян, слушая народные песни, звучание инструментов народных, отзывается теперь в его концертах, симфониях и балетах, определяет характер его композиций, их ритмическую и мелодическую основу.

В 1921 году он уехал в Москву, к старшему брату, Сурену Хачатуряну, режиссеру первой студии МХАТа, и поступил на биологическое отделение университета. Любовь к музыке взяла, однако, свое, и в следующем году Арам Хачатурян пришел в музыкальное училище Гнесиных. А двенадцать лет спустя имя его было занесено на мраморную

доску у входа в Малый зал Московской консерватории, которую он окончил с отличием по классу композиции профессора Н. Я. Мясковского.

Все, что создал Хачатурян в последующие четыре десятилетия, отмечено печатью высокого таланта и удивительного своеобразия.

Если можно было бы в книге оперировать звуками, следовало процитировать из его музыки то, что живет постоянно в памяти, сливаясь в одно собирательное понятие — Хачатурян. И первую часть Скрипичного концерта, когда оркестр громко, в унисон провозглашает начало — и пошел трудиться смычок, совершая крутое восхождение, весело и легко пританцовывая, перепрыгивая синкопами через препятствия. И мотив грузинской уличной песенки из второй части Концерта для фортепьяно с оркестром, и танцевальные эпизоды третьей, вызывающие в памяти «Танец с саблями» и другие пляски из «Гаянэ», но похожие на них лишь настолько, насколько бывают похожи друг на друга представители одного народа. И великолепные, сочные фрески из музыки к «Спартаку» — упругие ритмы, радующие сердце роскошные, плотные звучания оркестра. И нежно-горькую тему третьей части Второй симфонии, родившуюся из песни, которую певала когда-то в давние годы мать композитора, склоняясь над открытыми ящиками комода,— тему, зачинающую эпическое повествование о пожарах, сражениях и скорбях в предчувствии ослепительной победы... Какое во всем этом разнообразие ритмов, гармонических красок, как богат и пышен оркестровый убор, как свеж и сочен каждый оборот, необходима каждая частность!

В музыке Хачатуряна пленяют свобода мысли и свобода импровизации. Кажется, что в его натуре живет непосредственность народных певцов, не стесненных понятием о «правилах». Но стоит присмотреться, вернее — вслушаться, и становится окончательно ясно, что каждый такт соображен и продуман с великим искусством и большой обстоятельностью и заключает в себе множество смелых находок.

Хачатурян не боится «жестких» и резких звучаний. Опыт его, да и многих других композиторов — русских, грузинских, азербайджанских,— уже доказал, что любой, даже ненатренированный, слух легко воспринимает сложные и жесткие обороты, когда движение ведет широкая и свободная мелодия, когда слушатель пленен властным ритмом.

Все ярко у него, у Хачатуряна, все самобытно, глубоко современно и демократично в самом высоком значении этого слова.

«Русский Восток», образ которого в мировой музыке создали русские композиторы, последние пятьдесят лет красноречиво говорит за себя сам — в творчестве композиторов Грузии, Армении, Азербайджана, среднеазиатских республик... И сочинения Арама Хачатуряна — одно из чудес этого нового, социалистического Востока, который теперь сам создает свой образ в мировой музыке и, оставаясь самим собою, способен вдохновляться жизнью, стихом, песней другого народа.

4

Передовой русской культуре, к которой приобщился Хачатурян на первых же ступенях своей творческой жизни, свойственна широта интересов и великая способность постигать черты и характер других культур и народов. Национальная ограниченность была чужда ей всегда. Вот почему, создавая русский национальный характер в «Евгении Онегине», в «Борисе Годунове», «Капитанской дочке», «Русалке», Пушкин вводил в то же время в поэзию финна, цыган, татар, грузин, калмыков, черкесов, Испанию (в «Каменном госте»), Италию (в «Анджело»), Англию (в «Пире во время чумы»), Австрию (в «Моцарте и Сальери»), Германию (в «Сценах из рыцарских времен»), Францию (в «Арапе Петра Великого»), эпос славянских народов («Песни западных славян»), Соединенные Штаты Америки (очерк «Джон Теннер»), интересовался Камчаткой, Китаем. Ни одна из культур Запада не проникла в существо других культур и характер других народов так глубоко, как сумели постигнуть характеры всех народов лучшие люди России — в литературе, в искусстве.

Разве не шел по этому же пути Глинка, когда писал «Арагонскую хоту», венецианскую баркаролу, польскую мазурку и краковяк, вводил в «Руслана» мелодии не только народные русские, но и арабские, персидские, татарские, финские и кавказские?! «Восток» в русской музыке — это не условный Восток Верди или Сен-Санса (хотя и они пользовались подлинными восточными мелодиями). Когда оркестр казахских народных инструментов имени Курмангазы исполняет огненные казахские пляски и вы узнаете

в них ритмы и обороты «Половецких плясок» Бородина, вы понимаете, как глубоко проник русский композитор в самую суть половецкой степи, если сумел обнаружить сродство между мелодиями половцев и казахов — сродство, которое научно обнаружено было уже после него!

Что ж удивительного, что ученик Н. Я. Мясковского и М. Ф. Гнесина — продолжателя традиций Бородина и других «могучих кучкистов»,— с первых шагов своей московской жизни оказавшийся в кругу актеров Художественного и Вахтанговского театров, Хачатурян глубоко усвоил широту творческих принципов русских актеров и музыкантов и, оставаясь на почве фольклора Армении и Закавказья, научился «входить в образ», «вживаться» в явления других национальных культур, изображать их не внешне, декоративно, а постигать изнутри.

Вот почему, когда художественный руководитель Вахтанговского театра Рубен Николаевич Симонов обратился к Хачатуряну с предложением написать музыку к «Маскараду», Хачатурян, уже зрелый и прославленный мастер, встретился в тот же вечер со своим любимым учителем Николаем Яковлевичем Мясковским. И у них зашел разговор о Лермонтове, о романтической драме, о музыке той поры. И Мясковский положил на диван партитуру «Вальса-фантазии» Глинки, которую захватил с собой. А вскоре родилась та самая музыка, которая, теперь уже кажется, существовала всегда: словно на качании высокой волны начинается суровое, бурное звучание оркестра, которое захватывает вас сразу. Внезапно. Без подступов. С первого такта. С первого раза. И навсегда...

1960

УЛАНОВА

Она не исполняла прекрасно-бравурных партий. Не поражала зал блистательной техникой. Не покоряла его властным движением и всепобеждающим взором: тут были другие сверкающие таланты, другие, прославленные на весь мир балерины, восхищавшие целые поколения.

Может быть, это покажется странным, но к Улановой — одной из величайших балерин за всю историю хореографического искусства слово «балерина» не очень идет. Уланова в танце — поэт. И как у поэта великого, у нее свой поэтический стиль и свой мир. И в каждом созданном ею образе — собственный непостижимо прекрасный образ: воплощение покоя, серьезности, скромности, ясности, чистоты, той гармонии и того совершенства, которые пленяют нас в полотнах величайших художников Возрождения. Опущенный долу взгляд, тихий мир чела, девическая нежность, незащищенность. И до времени скрытое высокое чувство, ради которого она готова каждый раз пожертвовать собой, умереть, стать воспоминанием, стать музыкой. И притом — поразительная свобода на сцене, естественность, высокая простота! Удивительная сосредоточенность, которая всегда заставляла нас верить, что нет иной жизни, чем та, которой живет она, нет зала, нет публики — есть только мир, который окружает ее. Глубокой искренностью покоряла она, бесстрашием таланта, верой в реальность образа, ею творимого. И, конечно, удивительной техникой. Только мы не знали об этом, не замечали ее высокого мастерства. Все свершалось легко и как бы само собою.

Да, спектакль с Улановой — это театр. И это — балет. Но и еще что-то, что бывает, когда на глазах твоих происходит чудо преображения, когда забываешь оценивать,

сравнивать, а сидишь, молчаливый, пораженный до грусти совершенством творения, когда раздумья о жизни и о прекрасном хлынут в душу твою и возвысят тебя над собою самим. И не хочется говорить, потому что слову не выразить этого.

Никто не спрашивал, как она танцевала. Спрашивали: «Уланову видел?» Пожалуй, не ошибусь, если скажу, что танец был для нее всегда только средством и никогда не был целью творенья: истинная сфера ее искусства — трагедия, выраженная средствами танца и поэтического движенья.

Когда мы говорим по прошествии времени о малом поэте, мы говорим: «он писал». Но о Пушкине — «пишет»! Искусство высокое не проходит. Даже и то, которое нельзя зафиксировать и передать поколеньям вполне. Оно живет все равно — живет в благодарных воспоминаньях, в традициях мастера, в том, что творческий подвиг его становится навсегда вершиной искусства и мерилом искусства. Прекрасного, как Уланова, которой никогда не быть в прошлом, но всегда — в настоящем и в будущем!

1970

ГОРЛО ШАЛЯПИНА

В Боткинской больнице в Москве мне пришлось как-то лежать в одной палате с замечательнейшим актером и замечательным человеком — народным артистом СССР Александром Алексеевичем Остужевым. Если вам не случалось видеть его на сцене, то уж наверно доводилось слышать о его необыкновенной судьбе.

Много лет назад, еще до революции, молодой артист московского Малого театра Александр Остужев, наделенный талантом, благородной внешностью, сценическим обаянием, великолепными манерами, поразительной красоты голосом, заболел. И в несколько дней потерял слух. Навсегда. Почти полностью. Планы, надежды, будущность, слава — казалось, все рухнуло!

Жить без театра! О нет! Остужев убедил себя в том, что можно дойти до таких степеней совершенства, когда глухота не будет страшна ему. Он знал себя, он рассчитывал на силу воли, на упорство свое, на всепреодолевающий труд. Он верил в дружбу, верил в Малый театр!

И остался актером.

Чтобы сыграть в спектакле роль, даже самую крохотную, он выучивал наизусть всю пьесу. Чего стоило ему произносить свои реплики вовремя, поддерживая живой диалог, делая вид, что он слышит партнеров! Забудь он свой текст — ни один суфлер мира не помог бы ему, как кривое колесо шел бы такой спектакль до конца акта.

Любовь к театру превозмогла все!

Фамилия Остужева появлялась на афишах театра в продолжение многих лет. И стояла она не в конце среди лиц без речей, а в начале. Он играл бурных героев Шиллера

и Гюго, Скупого рыцаря Пушкина, шекспировского Антония, Чацкого.

Незадолго до последней войны, когда ему шел шестьдесят третий год, Остужев сыграл роль Отелло — и так, как уже давно никто не играл ее в русском театре. Два с половиной часа сходился и снова шел занавес. Два с половиной часа театральная Москва стоя приветствовала замечательного актера, который свершил великий художественный и, я бы сказал, великий нравственный подвиг... А потом он сыграл Уриэля Акосту. И опять замечательно! Эти образы в его исполнении вошли в число лучших творений советского драматического искусства. И, конечно, в том заслуга Остужева. Но подумаем: много ли на свете театров, которые решились бы оставить в своей труппе глухого, верили бы в его силы и довели бы его до триумфа? Мне думается, славные строки вписал Малый театр в свою историю, и без того уже славную, в тот самый день, когда второй раз поверил в Остужева!

Подолгу рассказывал мне старый актер о былой театральной жизни. А я слушал, опасаясь задать вопрос, вставить слово. Дело в том, что никто в больнице не желал слышать мои громкие возгласы, не слыша тихих ответов Остужева. И как только я открывал рот, в стену стучали.

— Не спра-ши-вай-те мэ-ня ни о чом! Ра-ди бо-га! — восклицает Остужев протяжно, скандируя каждое слово, выговаривая каждый звук так отчетливо, что порою кажется — он говорит с каким-то странным акцентом. Действительно, это почти акцент — речь глухого, который произносит все звуки в словах полностью, так, как они пишутся на бумаге. Но удивительно: в этой речи, звучной и плавной, замедленной, есть что-то необычное, приподнято-театральное, праздничное. Как и в манерах его. Остужев привык к широким, красивым жестам, к обдуманным, завершенным движениям. Все это казалось бы позой, если б не детская искренность, если бы не высокая честность мысли и чувства Остужева. И поэтому возвышенная, «романтическая» манера как-то вяжется с обстоятельным, неторопливым рассказом, разукрашенным бытовыми подробностями и даже словечками вроде «хлебал», «дубасил», «ухлюстывал»...

Он любит паузы. Они заполнены мыслью, воспоминаниями, соображением, как лучше передать в словах то, что стоит перед его мысленным взором. Пожалуй, паузы в рассказах Остужева не менее значительны, чем слова. И это понятно: он знает цену молчанию. И он никуда не торопится.

Вот, сжимая локоть кистью другой руки, сидит он, не утративший юношеских пропорций и легкости, благородный, красивый, светлоглазый старик, изящный даже в больничной пижаме.

* * *

— Я поздно родился,— громко и раздельно говорю я,— не видел Ермолову!..

Остужев вскинул брови, поворачивает ухо вполоборота ко мне, приставляет ладонь:

— Простите!..

— Мне не посчастливилось видеть Ермолову,— кричу я изо всех сил.

— Я слышу: не надо так орать. Там, за стеной, больные. Они страдают. Если вы будете так надрываться, нас с вами отсюда вытряхнут... Вы про кого спросили меня? Про Ермолову?..

Не надо его торопить: он собирается с мыслями.

— Тот, кто не видел ее на сцене,— начинает Остужев голосом легким и звучным, который отличишь среди тысячи,— кто не видел ее, никогда не поверил бы, что она способна потрясать души...

Она была скромна, молчалива, замкнута — слепое неверие в свои силы.

Надо играть спектакль. Шел уже множество раз. Сама не своя. С утра за кулисами. Чтобы не опоздать к вечеру. И пошла вымеривать шагами доски пола, считать шляпки гвоздей. Сжимает холодные виски ледяными ладонями. В полном отчаянии. Сегодня она поняла окончательно: у нее нет никакого таланта. А когда выйдет на сцену — вдобавок ко всему забудет текст роли. Суфлер ей подскажет, а она не расслышит. И тогда наконец все поймут, что она пользуется незаслуженной славой. Ходит, произносит шепотом монологи, трепещет от любви, идет на казнь, обращает к миру последние слова. Вся в слезах. Так — до вечера...

Ничего не ела весь день. Загримирована и одета за час до спектакля. Сжатые руки опущены. Одни зрачки вместо глаз. Какая-то магнетическая сила исходит от ее лица, от всей ее благородной фигуры. Вот встала в кулисе. Режиссер Кондратьев кивает: «Ваш выход, голубушка». Медленно обращает на него взгляд, полный волнения и власти... вышла на сцену... И зал ударяет током!.. Все, что сидело,

развалившись и облокотившись, поднимается, как под ветром... Произнесла своим грудным голосом первые фразы — все устремилось вперед, как к источнику света!.. Закончила монолог — и на многих лицах блистают слезы!.. Не потому, что она сказала что-нибудь жалкое! Или растрогала! Нееееeет!..— вскрикивает Остужев, словно пронзенный.— Нет! Потому что она приобщала к рождению искусства!.. Я играл с ней Незнамова в пьесе Островского «Без вины виноватые»... Мне трудно бывало произносить текст моей роли: я плакал настоящими слезами...

В глазах его появляется отблеск тех слез; он переводит взгляд в окно и молча рассматривает зеленый больничный сад и вечереющее московское небо.

— Великая женщина! — произносит он наконец, вернувшись взглядом в палату.

Молчим.

— Я прожил счастливую жизнь, дорогой!..

(Как люблю я этого человека и эти рассказы! «Счастливую жизнь» — глухой, одинокий старик...)

— Более полувека я играл в Малом театре. У меня были замечательные учителя — Александр Иванович Южин-Сумбатов, Александр Павлович Ленский, Владимир Иванович Немирович-Данченко. Люди, которые меня, паровозного машиниста, вывели на сцену моего дорогого театра и дали познать радость творчества!..

У меня были замечательные друзья — Климов Мишка (Михал Михалыч), Коля (Николай Мариусович Радин)... Какие это были удивительные актеры — легкие, умные! Какие веселые и талантливые ребята!..

...В мою пору играли такие титаны, как Степан Кузнецов в нашем Малом, Леонид Миронович Леонидов в Художественном. Мы с ним очень дружили.

У меня и во МХАТе были друзья — Грибунин Владимир Федорович, Николай Григорьевич Александров... О, это были актеры прекрасные! И великие мастера на всякие выдумки, таланты, неистощимые в шутках!..

...Мы всегда жили большой актерской семьей, в которую входили и оперные. Я лично очень дружил с Леонидом Витальевичем Собиновым. И сейчас, между прочим, расскажу вам забавную историю.

Надо знать, что до революции у московского Большого театра и у московского Малого театра костюмерная была общая. А все находили, что у нас с Леней Собиновым одинаковые фигуры. Поэтому, невзирая на то, что Собинов

служил в Большом, а я в Малом, на нас двоих сшили один костюм — для Ромео... Споет Собинов в «Ромео и Джульетте» Гуно — волокут этот костюм в Малый театр. Я его немножечко ушью в поясе (у Лени талия была пошире моей!) и выхожу играть Ромео в трагедии Шекспира. А в последнем акте меня уже тычут в спину: «Отдавай обратно костюм — завтра Собинов снова поет Ромео...» А потом он встречает меня, и начинается:

«Кто тебе позволил ушивать наши портки? Чувствую вчера: не могу опереть голос — не набираю дыхания. В антракте гляжу — портняжничал! Я велел распороть! Только тронь теперь!.. Соскочут? Ничего не соскочут!.. Не мое дело,— надуй пузо и выходи!..»

— ...В то время, когда я слышал,— Остужев пальцем легонько касается уха,— я очень любил бывать в опере. И мог бывать сравнительно часто. Потому что в молодые годы мне поручали такие большие роли, что через двадцать минут после начала спектакля я уже шел разгримировываться. Закатят мне, например, в первом акте пощечину. И я скрываюсь. На сцену больше не выйду. И мог бы скрыться в Большой театр. Или, скажем, проткнут меня в первом акте шпагой на поединке. И я мертвый. И могу мертвый сидеть в Большом театре. Либо меня разыскивают по ходу пьесы, чтобы вручить мне большое наследство. А я об этом не знаю. И могу не знать тоже в Большом театре. Но на спектакли, в которых пели Алчевский, Нежданова, Собинов, билеты всегда нарасхват. И прежде чем у нас в Малом вывесят репертуар на следующие полмесяца, в Большом — ни одного места. И не достать.

И тогда я решил воспользоваться тем, что у Большого и Малого не только костюмерная была общая, но и дирекция была общая. А возглавлял ее очень воспитанный и подтянутый старичок — генерал в отставке фон Бооль.

Добился приема, рассказал ему о своих затруднениях. Он при мне приглашает чиновника и главного капельдинера и говорит:

«Благоволите пропускать господина Остужева на все спектакли Большого театра, в любое время, кроме дней тезоименитств их императорских величеств...»

Отпустил их и обращается ко мне:

«Постоянного места, господин Остужев, я вам не могу предоставить. А разрешаю бывать запросто — за кулисами».

— Какое счастье!..— Остужев смыкает руки и прижимает их к сердцу.— Он лишил меня почетного права задирать башку в заднем ряду артистической ложи, откуда ни черта не увидишь. Вместо этого я получил разрешение прибегать в любой час за кулисы Большого театра и, стоя рядом, следить за игрой величайших мастеров русской оперной сцены. Это было для меня настоящей школой!

Видите ли, дорогой!.. Ученый, писатель, композитор — они творят в тиши своего кабинета. Поэт, который хочет создать свои строфы, находит уединение даже на улице. Но актер,— и в том числе великий актер, который готовится выйти на сцену, чтобы создать неповторимый образ,— он перед началом спектакля чувствует себя за кулисами как на базаре! Все лезут к нему, чмокаются, берут под руку, нашептывают жирные анекдоты... И я всегда понимал, какое страдание для такого актера, как, скажем, Федор Шаляпин, ежесекундно отвлекаться перед началом спектакля на пустяки. И хотя я был с ним знаком, если он занят в спектакле, никогда не лез кланяться. Увижу — и отойду в сторонку. Я понимал, что он простит мне эту невежливость.

Но я не мог отказать себе в наслаждении наблюдать, как Шаляпин гримируется!.. Ооооооооо!!!!!!!! Мир не видел такого гримера!!!

Вообще говоря, каждый актер должен был бы гримироваться сам. Рассчитывать на руку гримера — все равно что надеяться на то, будто вы можете выразить на моем лице волнующие меня чувства. Попробуйте! Не выходит? То-то!.. Ну, а уж лучше Шаляпина никто не мог знать, как поведет себя его физиономия на предстоящем спектакле. Это же был великолепный художник! Бывало, после спектакля едет с друзьями в ресторан, и, пока лакеи тащат всякую всячину, он вынимает из кармана цветной мелок и начинает рисовать на крахмальной скатерти разные морды — карикатуры, автопортреты, эскизы своих гримов. А каналья ресторатор под видом, что скатерть не чиста, тащит другую, а ту, что с рисунками, загоняет поклонникам.

В тот вечер, когда Шаляпин выступает в Большом,— я житель кулис. Встану тихонько у дверей его артистической и наблюдаю, как он работает.

А он сидит раздетый до пояса перед тройным зеркалом-складнем, смотрит на себя недовольно, хмыкает и моргает своими белыми ресницами.

Перед ним на столике лежит черная курчавая борода — огромный вороной клин с вырезанными треугольниками на щеках: он поет сегодня партию свирепого военачальника Олоферна в опере Серова «Юдифь»...

Корпус Остужева чуть подался вперед — и уже не Остужева вижу я, а Шаляпина перед зеркалом: дерзкий вырез ноздрей, крутую шею, обнаженный могучий торс...

А голос рассказывает:

— Потрогает, помнет свою физиономию, чтобы узнать, из чего она у него сегодня сделана, встряхнет бороду, прикинет к лицу. И щурится...

Кончики пальцев Остужева подперли складку под нижней губой — ассирийская борода! Насупилась бровь — сверкнул яростный взгляд Олоферна... Бровь поднялась, ушли руки — снова Остужев.

— Налюбовался,— продолжается неторопливый рассказ,— придвинул карандаши, краски, начал класть смуглый тон, клеить черные — стрелами — брови... Удлинил разрез глаз, вытемнил ямки у переносья... Нахмурился...

И опять в ясном взоре Остужева смелое выражение светлых шаляпинских глаз. Руки поднесли к лицу воображаемую бороду — блеснули грозные очи ассирийца.

— Кашлянул — прокатил голосом первую фразу: «А... гхм... они тебя скрывают... хгхы... эти соб-баки... черррви...» (Намеком возникла в рассказе фраза, испробованная тогда Шаляпиным!) Не отнимая от лица бороды, Шаляпин опустил голову, поднял бровь, глянул искоса — смотреть страшно!.. Отложил. И большим пальцем от крыла ноздри повел к углу рта жестокую коричневую складку!

А в комнате... полно народу! Какие-то субъекты в смокингах и во фраках, с крахмальными пластронами гогочут, сообщают последние театральные сплетни, демонстрируют друг другу циферблаты своих часов... Только не курят ему в лицо!

А он иногда обернется к ним, бросит реплику... И снова занимается своей бородой. Подклеит. Повертит головой во все стороны. Оторвет. И вот здесь, под глазами, нарисует большие синие треугольники.

Вдруг к нему подходит ларинголог — горловой врач. И спрашивает:

«Феденька! Мальчик! Как твое горлышко?»

«Ничего, в порядке!»

«Ну, не ленись, детка! Покажи мне свою глоточку!»

«На, смотри! Ахааааааа...»

И тогда все, кто был в комнате, перестали брехать, подошли к Шаляпину и, оттесняя друг друга, стали заглядывать ему в рот. И выражали при этом бурные одобрения. А он очень спокойно показывал:

«Кто еще не видал?.. Ты? На, гляди!»

Наконец он прогнал их. Они отошли в свой угол, встали в кружок, как оперные заговорщики, и начали обсуждать виденное. О, горе!.. Из тех слов, которые я мог расслышать за порогом, я понял, что пропустил нечто сверхъестественное, чего уже, может быть, никогда не увижу. И тогда я оторвался от косяка, вступил в комнату, робко приблизился к Шаляпину и сказал:

«Федор Иванович! А мне нельзя? Посмотреть?»

Он повернулся:

«А ты где был-то?.. У дверей стоял?.. А чего ж не подходил?.. Побоялся?.. Маленький!.. Гляди не заплачь! Ты что, один остался непросвещенный? Жаль мне тебя, темнота горькая!.. Так уж и быть — посмотри!»

Раскрыл рот...

Остужев делает долгую паузу. Потом выкрикивает, с жаром:

— *Вы не знаете, что — я — увидел!!!*

Выставив руки, словно предлагая наматывать на них шерстяные нитки, он округляет ладони, соединил кончики пальцев — руки встретились; оглядел образовавшееся внутри пространство, дал мне налюбоваться, глядя в глаза мне, крикнул звонко, отрывисто:

— *КРАТЕР!!!*

Полная напряжения пауза — и снова яростный возглас:

— Нёбо?!.

Из ладоней образуется круглый свод:

— *КУПОЛ!!!* Он уходит под самые глаза!.. И вот под этим куполом рождается неповторимый тембр шаляпинского баса!.. Язык, как морская волна в знойный полдень, едва зыблется за ожерельем нижних зубов... *И ВО ВСЕЙ ГЛОТКЕ НИ ОДНОЙ ЛИШНЕЙ ДЕТАЛИ!*.. Она рассматривается как сооружение великого мастера! И я не могу оторвать глаз от этого необыкновенного зрелища!..

Наконец Шаляпин закрыл рот и спросил:

«Ты что? Не нагляделся еще?.. А чего ты так выпучился? Не бойсь! Не проглочу! А теперь ступайте отсюда все! Работать не даете! Осточертели! Дьяволы!..»

И все, толпясь, вышли.

И я выскочил из артистической, пристроился в кулисе, видел, как мимо, шумно дыша, прошел Шаляпин в сандалиях, с золотыми браслетами на голых руках, в золотой диадеме, в шелках и в парче — словно отделился от вавилонского барельефа. Потом услышал, как в зал, расширяясь и нарастая, полетел раскаленный шаляпинский звук... Слушал, смотрел... И не мог отделаться от представления об этом огромном поющем раструбе. Особенно в те мгновения, когда Шаляпин брал верхние ноты и язык дрожал у него во рту.

...Кончился спектакль. Приезжаю домой. Первое, что я делаю,— беру зеркальце, чтобы посмотреть, какая у меня глотка!.. *ВЫ НЕ ЗНАЕТЕ, ЧТО — Я — УВИДЕЛ!!!*

Остужев складывает два указательных пальца и чуть раздвигает их:

— *ГОРЛО ПИВНОЙ БУТЫЛКИ!..* Нёбо?! *ПОТОЛОК В ПОДВАЛЕ!..* Язык?.. Как *КУЛАК* торчит во рту. А дальше — потемки дремучие!..

На другой день встречаю в Камергерском приятеля — очень культурный человек, окончил консерваторию, много писал о певцах. Рассказываю:

«Был за кулисами у Шаляпина — непостижимое чудо природы!.. Гортань,— показываю,— во!.. Нёбо — во!..»

Никакого эффекта! Не ахнул, не улыбнулся... Потом говорит:

«Тебе, дураку, это внове. А нас, людей сведущих, этим не удивишь. Я горло Шаляпина знаю. Согласен с тобой — это чудо! Но не природы! Это — чудо работы, систематической тренировки... У Шаляпина от природы — великолепный бас,— редчайшие связки! И обыкновенная глотка. Но его первый учитель пения, Усатов, специальными упражнениями сумел поднять ему мягкое нёбо, расширил стенки гортани, он выучил Шаляпина — ну как бы тебе объяснить? — полоскать горло звуками... Я когда-нибудь покажу тебе принцип упражнений, которые помогли Шаляпину отшлифовать дар природы... Слушай, Шаляпин — человек шекспировского таланта, тончайшей интуиции, глубокой художественной культуры, высочайшей требовательности к себе и к другим... Шаляпин — вокалист, для которого технических пределов не существует. Это великий труженик, при этом вечно собой недовольный... Бросьте вы все болтать про чудо природы, выдумывать, будто Шаляпин сразу родился великим певцом, что он ничего

толком не знает и ничего не умеет, что на него во время спектакля нисходит непонятное озарение... Все разговоры: «Шаляпин прогнал», «Шаляпин скандалит», «Шаляпина беспокоит, «зазвучит» или не «зазвучит» вечером» — это толки ничтожных сплетников, пошляков, которым хотелось бы разменять его золотой талант на медные пятаки в искусстве... Брал бы лучше пример — с Шаляпина! Голос, которым владеешь в совершенстве,— сокровище не только в опере, но и в драме... Почаще вспоминай Федора Иваныча! Нам многому следует у него поучиться!..»

— Разговор происходил...— Остужев припоминает,— в тысяча девятьсот... девятом году, дорогой. Около сорока лет назад... Я использовал этот совет и с тех пор систематически упражнял горло. Вы сами часто выступаете с эстрады — для вас это должно представлять интерес. Взгляните!..

Остужев разинул рот... Гляжу: нёбо — высокая арка. Как подъемный мост, опустился язык, открыв вход в огромный тоннель. Горло? О нет! Не горло вижу я — сооружение великого мастера! И не могу отвести глаза от этого необыкновенного зрелища!

Закрыв рот и видя, что я сижу удивленный — и этим рассказом, и видом этой гортани, Остужев победоносно, но скромно перекинул через руку мохнатое полотенце, взял мыльницу и, прикрывая отсутствующий на больничной пижаме галстук ладонью, отправился умываться на ночь.

Как только он вышел, я поспешно выдвинул ящик из тумбочки возле кровати, достал зеркальце, открыл рот...

Вы не знаете, что увидел я!.. Бугор языка, сзади — потемки. И никаких перспектив!

. . . .

С того времени я тоже стал упражнять горло. Недавно смотрел — пока демонстрировать нечего.

Ну что ж!.. Не все пропало еще. Посмотрю через сорок лет!..

1949—1959

ОШИБКА САЛЬВИНИ

Вы, конечно, уже догадались: мне было интересно узнать, как Остужев — замечательный исполнитель роли Отелло — расценивал других исполнителей этой же роли. А из истории театра я знал, что в конце прошлого века на сцене московского Малого театра гастролировал знаменитый итальянский трагик Томазо Сальвини. Я собираюсь спросить Остужева, как трактовал Сальвини роль мавра, памятуя и ту молву, что дошла до нашего времени, и главу о Сальвини из книги К. С. Станиславского. Но Остужев понял уже, что я интересуюсь Сальвини, и поднимает ладонь.

— Я слышу,— говорит он очень тихо, невнятно, как большинство глухих, когда отвечают на ваш вопрос или произносят фразы делового характера (когда он рассказывает, он говорит безо всякого напряжения, так звучно, что его можно было бы слушать на стадионе!).— Вы хотите, чтоб я рассказал о Сальвини? Мне нетрудно. Я играл вместе с ним в одном спектакле — в «Отелло»... Да-да! — утвердительный наклон головы.— Сальвини играл Отелло. А мне незадолго до этого поручили роль Кассио... Сальвини играл по-итальянски. А мы, Малый театр,— по-русски. Это не мешало нам хорошо понимать друг друга...

Вы, наверно, хотите узнать, каково мое отношение к Сальвини? «Понравился?» «Не понравился?»... Скажите: я угадал?.. Вы не последний и не были первым, задавая этот вопрос! Ответить на него коротко — «да» или «нет» — очень трудно. Но поскольку времени у нас с вами вдоволь и сегодня к нам никто уже не придет, кроме дежурной сестры, которая потушит свет и запретит нам болтать, я постараюсь дать о нем более полное представление.

Видите ли, дорогой! Когда я был тринадцатилетним мальчишкой в Воронеже и обучался в железнодорожных мастерских размахивать кузнечным молотом и ездить на паровозе, у меня не было возможности прочесть сочинения Шекспира.

Но у меня был знакомый, очень влиятельное лицо в Воронеже (по сравнению со мной). Потому что ему уже исполнилось в то время четырнадцать и он обучался в гимназии, а кроме того, был сыном состоятельного нотариуса.

Вот этот парнишка прочел где-то «Отелло» Шекспира и при встрече пересказал мне содержание этой пьесы своими словами в продолжение каких-нибудь десяти минут, из чего вы легко можете сделать вывод, что это не был дословный перевод прославленной трагедии... И тем не менее, выслушав его, я пошел под железнодорожный мост — и заплакал. Так жалко мне стало этого благородного Отелло. С тех пор это мой любимый герой...

Слушайте! Он — самый искренний, самый умный, самый человечный во всей пьесе! А его чаще всего играют тупым ревнивцем. Пошел, начиная с третьего акта, рычать страшным голосом и ломать вокруг себя мёбель!.. Я никогда не мог постигнуть смысла такой трактовки. Ведь ревность — не трагедия в высоком смысле слова. Страдания ревности никогда, никого и ничему еще не научили, никого не обогатили душевно. Ревность — это каждый раз частное чувство. Это чувство низменное, зависть, причиной которой является живое лицо. Не мог Шекспир, поэт Возрождения, проповедник свободы человеческих чувств, воспеть и возвысить темную страсть. Не поверю!

А вот наш Пушкин — он не был театральным режиссером, а в нескольких строчках сумел объяснить весь шекспировский замысел: «Отелло — не ревнив. Он — доверчив...»

Какая это правда! Какая тонкая и умная правда! Какой молодец наш Пушкин! Какой это талантливый человек. В любой области, даже в той, которая не являлась его специальностью, он сумел сказать новое и оставить глубокий след.

Конечно, доверчив! Как все сразу становится ясным!.. Человек по своей человеческой сути должен быть доверчив. Но как часто от излишней доверчивости погибали — не отдельные люди, а целые народы и государства! Вот это трагедия! Человек должен быть доверчив — и не может быть доверчив до конца, пока в мире существуют зло

и обман, желание одних людей попрать и уничтожить других. Вот это настоящая трагедия!.. Доверчивость трагична, если ты наивен или беспечен, если не понимаешь, с кем ты имеешь дело. И вот этой способности — понимать людей — был лишен несчастный Отелло! Бедный человек!..— На глазах Остужева выступают слезы.— Он ничего не понимал в людях! Ну как можно было поверить этому негодяю Яго? Ведь тут сказалось легковерие Отелло, если хотите,— даже какая-то ограниченность, которая делает его похожим на младенца. А это заставляет еще больше жалеть его!

— А те,— помолчав, продолжает Остужев,— кто играет Отелло-ревнивца, не обращают внимания на другую очень важную особенность пьесы. У Шекспира сказано: «венецианский мавр». Мавр — это человек великой древней культуры, которая может спорить с культурой Венеции. А им это слово ничего не говорит. Для них это синоним первобытности. Для них важно: «мавр»? «ревнив»? — значит, он черный дикарь. Значит, можно играть не мавра, а готтентота, бушмена — первобытного человека среди цивилизованных европейцев. А это разрешает надеть курчавый парик, намазать физиономию сажей — будут лучше сверкать белые зубы и устрашающие белки... Я лично никогда не разделял такого толкования Отелло. И поэтому Сальвини, густо вымазанный черной краской, с большими усами, которые он не сбривал и не заклеивал, не вяжется с моим представлением о том, каким должен быть этот благородный герой. Но голос!!! — По лицу Остужева пробегает усмешка, полная сожаления по отношению к собеседнику.— Вы никогда не слышали такого голоса и, я боюсь, не услышите!.. Когда Сальвини в первый раз вышел для репетиции на сцену Малого театра, почтительно поклонился нам и бросил первую реплику тоном спокойным и удивленным, деревянный пол сцены начал вибрировать. Можно было подумать, что заиграл орган... Он говорил вполголоса. Но это «вполголоса» в каждой груди вызывало сладкую дрожь, звучало, казалось, даже в мягких складках бархатных драпировок, переполняло театр... Вообще он играл великолепно, очень темпераментно, очень умно, неожиданно, тонко. Казалось, что он впервые во время спектакля узнал об утрате платка и, бросив текст роли, говорит уже от себя. Публика с ума сходила, вызывала его неистово. Многие кидались за билетами, чтобы снова видеть его!.. Аааа!..

Следующий спектакль многих разочаровывал: это было полное повторение прежнего — до малейших деталей. То, что в первый раз казалось такой удивительной находкой, такой неожиданностью, раскрывалось как рассчитанное и закрепленное вдохновение. Все отточено, тысячу раз проверено перед зеркалом... Ни малейшего отступления — ни в чем! Никакой импровизации — ни в жестах, ни в интонациях... И — при этом поразительная простота, естественность поведения на сцене!.. В первый раз я видел такое!.. Потому что актер лепит образ каждый раз как бы заново! Пусть эти слепки будут похожи один на другой, как близнецы. Но ведь нельзя же каждый раз рождать одного и того же ребенка! Тут у Сальвини был какой-то просчет! Непосредственное переживание на сцене у него не рождалось. И тем не менее даже рентгеновский глаз Константина Сергеича (Станиславского!) принял это великое изображение страсти за самую страсть! Нарисованный огонь — за настоящее пламя! Он обжегся, прикоснувшись к пожару, бушующему на полотне!.. Это величайшее искусство — то, что дал нам Сальвини! Но второй раз опытный зритель не ошибется. А слезы, каждый раз порождаемые на сцене непосредственным душевным волнением, будут трогать всегда!

В смысле непосредственности был очень интересен Таманьо — итальянец, который приезжал на гастроли в Россию и пел на сцене Большого театра партию Отелло в опере Верди. О, это был превосходный Отелло!

Надо вам сказать, что Таманьо обладал великолепным героическим тенором и настоящим артистическим темпераментом. Но он пришел на сцену, не владея актерской техникой, без которой Отелло не вытянешь ни в драме, ни в опере. А вокальную партию проходил с ним сам Верди — в ту пору уже глубокий старик.

Наблюдая на репетиции, как Таманьо в последней сцене пытается изобразить самоубийство Отелло и не может освободиться от ходульных приемов, Верди обратился к нему и сказал:

«Синьор Таманьо, одолжите мне на минуту кинжал».

Взяв клинок в правую руку, он дал знак дирижеру, слабым голосом пропел последнюю фразу и коротким ударом поразил себя в грудь. Все выкрикнули беззвучно: «Ааа!..» — всем показалось, что клинок вышел у него под лопаткой. Никто не мог шевельнуться... Верди побелел, выдернул кинжал, сделал глубокий вздох и, протягивая

руку к Дездемоне, а другою захватив рану, стал подниматься по ступенькам алькова, не дотянулся, стал оседать, оседать — рухнул, раскинув руки... и покатился с возвышения на авансцену!

Все кинулись, чтобы поднять прославленного маэстро, убежденные, что видели смерть.

Верди встал, отклонив помощь, поднял кинжал и, возвращая его Таманьо, сказал:

«Я думаю, что вам будет удобнее умирать так».

Не удивительно, что он сумел научить его! Когда Таманьо в третьем акте оперы начинал комкать и разрывать занавеску, из-за которой наблюдал беседу Кассио с Дездемоной, публика инстинктивно приподнималась от ужаса! Все верили, что сейчас совершится убийство! И что *такой* Отелло может задушить — и не только Дездемону, но и сидящих в партере!

По всем правилам опытного рассказчика, Остужев делает паузу, чтобы я мог издать несколько восторженных восклицаний, потом продолжает:

— Когда Таманьо выступал на сцене Большого театра, московские студенты, которые всегда знали все лучше всех, никогда не приобретали билетов на галерею. Они слушали его задаром — с Петровки. У этого молодчаги был такой голосина, что ему приходилось перед спектаклем шнуровать на голом теле специальный корсет, чтобы не вздохнуть полной грудью. Как вы знаете, на улице никогда не слышно ни оркестра, ни хора... но голос Таманьо проникал сквозь слуховые окна на чердаке. Если бы он не шнуровался, то, пожалуй, стены дали бы трещины, а какой-нибудь театр поменьше нашего Большого, того и гляди, загудел бы в тартарары!

Остужев умолк. Может быть, я больше ничего и не услышу сегодня: ведь это же не рассказ, а припоминания... Нет, вижу по взгляду, что он вернулся к началу.

— А про Сальвини я должен рассказать вам замечательную историю.

Это было во Флоренции, где его страшно любили.

По городу расклеены афиши: «Томазо Сальвини выступит в роли Отелло».

Билеты расхватаны в тот же час, нельзя достать ни за какие в мире блага, потому что мальчики-перекупщики сегодня сами будут смотреть Сальвини.

Театр переполнен за час до начала. В сущности, он мог бы уже не играть: в зале атмосфера триумфа.

Наконец пошел занавес. Никому не интересно, кто и что там болтает: все ждут появления Сальвини. И не успел мелькнуть в кулисе край плаща Отелло, как публика устроила ему бешеную овацию. Сверкая белками, весь черный, Сальвини стремительно вышел и остановился посреди сцены, положив руки на эфес сабли... Аплодисменты как срезало! И сразу: топот! крики! мяуканье! Пронзительный свист в дверные ключи! Всё повскакало с мест! Всё ревет!!!

Он понимает: случилось нечто ужасное!.. Что???!!!

Неторопливо обводит взглядом сцену... актеров... рукава своего камзола... Аа!!

У него *белые руки!..* Он забыл их нагримировать!..

Другой бежал бы со сцены!.. Из города!.. Из Италии!.. Но *этот?..*

Авторитет этого актера был так велик, что могучим жестом, исполненным какой-то сверхъестественной гипнотической власти, он сумел бросить публику на места, придавил, приковал ее к креслам! И в тишине, в которой можно было слышать дыхание, обратился к Сенату и начал свой монолог!.. Никогда еще он не играл так просто и вместе с тем так возвышенно! Он рассказывал о том, как узнал Дездемону и впервые был одарен чистым счастьем... Он поправлял диадему на ее льняных волосах. Он склонял перед нею колено. Он пламенел к ней любовью. И при этом нарочно касался белой рукой черного бархата ее платья.

Кончился первый акт. Второй, как вы знаете, происходит на острове Кипр. Первые явления: Яго, Родриго, Монтано. Сейчас должен выйти Отелло.

Все, что сидело в зале, разинуло глаза и вытянуло шеи вперед, чтобы быть ближе к месту происшествия хотя бы на несколько сантиметров. Каждый боится пропустить его выход.

И едва Сальвини появился на сцене, как в зале раздались невообразимые вопли! Публика ринулась к рампе, и кто-то уже швырнул в прославленного актера огрызок яблока! У него опять белые руки!..

Тогда совершенно спокойно — под рев толпы — Сальвини —— одну —— за другой —— снял —— с рук —— белые — перчатки —— и отдал солдату!..

У него — черные руки!..

Оказывается: когда он в первом акте заметил, какой совершил промах, как только окончилась сцена, вышел за

кулисы и тотчас послал в отель за парой белых перчаток. Тем временем намазал руки морилкой, подгримировал черным и, надев перчатки, вышел на сцену, сделав вид, будто он и тогда, в первом акте, тоже был в белых перчатках!

Буря аплодисментов вознаградила его находчивость. Театр буквально ревел от восторга, скандировал: «Браво!..», «Саль-ви-ни!..», «Ви-ва!..».

Все поняли, что он ошибся и ловко вышел из положения. И радостно простили ему эту ошибку. Но тем не менее каждый раз, приезжая во Флоренцию, Сальвини выходил в первом акте «Отелло» в белых перчатках. В других городах — с черными руками. А во Флоренции — только в белых перчатках. И мало-помалу все уверились, что и тогда было так! Что он и тогда вышел в белых перчатках. И ошибся тогда не он, Сальвини, а она, публика.

Вот это самое поразительное, дорогой, из того, что может случиться в театре! Вы понимаете, конечно, что убедить публику могут многие актеры,— без этого не существовало бы сценическое искусство! Но *переубедить* публику — очень трудно. А чаще всего — невозможно. Один раз поверив во что-нибудь, она уже не захочет верить в другое. Она не хочет знать многих Гамлетов и многих Отелло. Она хочет знать одного Отелло и одного Гамлета в исполнении разных актеров. Вот почему так трудно переменить даже внешность, а тем более характер героя, которого зритель уже знает и любит. Вот почему так трудно ломать театральные традиции и предлагать свое понимание знаменитой пьесы. Это под силу только очень большому мастеру. И я рассказал вам эту историю, дорогой, чтобы вы правильно меня поняли.

Сальвини был гениальный актер! Он поражал своей властью над публикой и своей сценической техникой. Это — тоже великое дело!..

1949—1959

РИМСКАЯ ОПЕРА

А теперь речь пойдет о поездке в Италию, когда во Флоренции должен был состояться конгресс Европейского сообщества писателей и большой группе советских литераторов поручено было представлять на этом конгрессе нашу страну. Чтобы быть точным, скажу: в Италию ехала не одна группа, а две. Одна, числом поменее,— шесть человек,— оформлялась как официальная делегация и ехала за государственный счет. Другая,— «числом поболее»,— десять человек,— составляла туристскую группу и, естественно, ехала за свой собственный счет. Но по прибытии во Флоренцию участники туристской поездки не только могли, но должны были выступать на конгрессе, а затем,— уже в Риме,— участвовать в беседах за круглым столом с итальянскими литераторами.

Я попал во вторую группу.

Группа была отличная! Довольно сказать, что в нее входил Виктор Борисович Шкловский — человек бесконечно талантливый, неожиданный в ходе мысли, оригинальный, умный и острый. Со своим, очень своеобразным, стилем и в разговоре и в книгах. Уже давно пожилой, но полный энергии, живых интересов, очень контактный, добрый, неприхотливый. В таких поездках с ним очень легко и просто... Нет, группа была прекрасная!

Когда мы узнали, что едем в Италию, то, посоветовавшись, решили немножко дополнить наш туристский маршрут. Мы — писатели. И в Милан нас не возят. Туда возят музыкантов, певцов. А нам тоже хотелось побывать хотя бы денек в Милане, а вечером — на спектакле «Ла Скала». В ту пору этот театр в Москве еще не бывал, и впечатления, которые мы жаждали получить, были бы, конечно, еще новей и острей, чем сегодня.

Предложен был план: я от имени группы иду в «Интурист» и прошу, чтобы здесь, в Москве, от нас приняли дополнительную сумму в рублях, а что он — «Интурист» — договорится с итальянской туристической фирмой о том, чтобы она внесла в наш маршрут Милан и «Ла Скалу». Расчет был на то, что я сумею заговорить сотрудников «Интуриста».

Я взялся за это дело и, лично считаю, что выполнил его довольно успешно. Через десять минут после появления моего в «Интуристе», по телефону стали отвечать: «Позвоните через двадцать минут, идет заседание». А к концу дня договорились с Италией: мы вносили в Москве нужную сумму в рублях, а фирма включала в нашу программу Милан и оперу «Тоска» с участием Марии Каллас, Джузеппе ди Стефано и Тито Гобби.

Но так случилось, что задержались три визы. Пошел разговор о том, что, может быть, придется нам лететь всемером, а трое «подъедут». Но мы уперлись, говорили, что всемером не хотим, деньги — наши, можем и совсем не лететь... Пока мы исторгали эти тирады, визы пришли. Но до начала конгресса оставалось уже мало времени. Поэтому нас, как говорится, «перекантовали». В аэропорту Шереметьево сунули во французскую «Каравеллу», перекинули на аэродром Орли близ Парижа, пересадили еще в одну «Каравеллу» и доставили в Рим. В Риме мы сели в поезд, который под утро доставил нас во Флоренцию. И к девяти часам мы уже пошли на конгресс. А «Ла Скала» в Милане благополучно попела без нас.

Не стану распространяться о том, каков был конгресс; скажу только, что он был представительным и посвящен важной теме: «Литература в ее связях с кинематографом и радиотелевидением». И от того, что телевидение представляет новейший способ общения людей,— все выступавшие так или иначе касались телевизионных проблем.

Точки зрения совпадали далеко не во всем. Многие из наших зарубежных коллег жаловались, что телевизор превращает читателя в зрителя, а это катастрофически сказывается на тиражах книг. Писателю становится жить все труднее. Он не нашел места на телевидении, за исключением тех, кто пишет для телевидения сценарии многосерийных фильмов. Популярность писателя падает.

Мы отвечали, что у нас есть свои сложности, но в нашей стране с каждым годом читают не меньше, а больше. И, кажется, ни один писатель не говорил, что телевидение

лишает его популярности. Напротив. Популярность растет. Словом, был интересный конгресс. Потом, через несколько лет, «сообщество» это распалось...

Но вернемся к конгрессу!

Тут надо упомянуть про одну небольшую подробность.

Когда группу советских литераторов избрали членами Европейского сообщества писателей — нас пригласили в Москве в нашу писательскую Иностранную комиссию и, пожимая нам руки, вручили маленькие книжечки без «начинки», в сафьяновых переплетиках. На обороте лицевой корочки напечатано было, что член Сообщества имеет право бесплатного посещения итальянских библиотек и музеев. В Москве-то мы не очень оценили эти права. И даже кто-то из нас в шутку сказал тогда: «Я не пойду сегодня обедать в Центральный дом литератора. Я тороплюсь в Болонью, хочу прочесть бесплатно сегодняшнюю «Литературку». Острили. Но когда подошло время отъезда, поняли, что книжечка эта — крайне полезная вещь.

И вот — Флоренция. В Палаццо-Веккио идет заседание конгресса. А шесть шагов отступя от этого здания, отделенная узенькой улочкой — галерея Уффици, флорентийский Эрмитаж. Сергей Антонов пробирается по рядам и мигает мне пальцем:

— Ты уже был в галерее Уффици?

— Не успел.

— Слушай, пока бормочет этот толстяк, пойдем в Уффици на двадцать минут, покажем вот эти книжки... Пропускают сколько угодно раз. Я уже был. Постоим у картин Боттичелли.

Проходим бесплатно в галерею Уффици, любуемся полотнами Боттичелли. Через двадцать минут возвращаемся. Объявляют имя Алексея Суркова. Великолепная речь. Оживление, аплодисменты. Объявляют зарубежное имя. Речь интересная. Аплодисменты. Объявляют перерыв на полчаса для пития ликеров и кофе. Даниил Гранин подходит:

— Ты в галерее Уффици Боттичелли найдешь? Только возьмем с собой Казакевича...

И надо сказать,— много хорошего увидели мы с этими книжечками. По нескольку раз забегали в Уффици. А другие музеи! Сергей Антонов — самый из нас методичный, трудолюбивый, серьезный (не говоря о таланте!) умудрялся ходить по музеям до завтрака, между завтраком

и утренним заседанием, во время перерывов, до обеда, после обеда и даже во время вечернего заседания, не пропуская при этом ничего важного на конгрессе. Понятно, что он успел осмотреть чуть ли не половину флорентийских музеев! Я говорю «чуть ли не половину», потому что во Флоренции несколько десятков музеев и для того, чтобы их осмотреть, мало книжечки. Нужно иметь много свободного времени и крепкие ноги.

Но все имеет конец, закрылся конгресс, мы снова распались на две группы. Старшую группу еще до Рима куда-то должны были повезти. А нас посадили в автобус и повезли прямо в Рим. Там с нашими друзьями мы должны были жить в разных гостиницах, а встречаться только за круглым столом во время бесед с итальянскими литераторами.

В то время транситальянская автомобильная трасса еще не была готова. Ехали мы по узеньким старым дорогам, через Перуджу, Ассизи — замечательные итальянские городки, останавливались, осматривали неторопливо великую архитектуру Возрождения, гениальные фрески. Все, что ты знал об Италии прежде, оживало и «становилось на свое место».

Ехали мы целый день, в Рим прибыли поздно, разместились в «Альберго имперо». Я попал в один номер с Эммануилом Генриховичем Казакевичем.

Мало сказать, что это был человек замечательного таланта, с глубоким философским взглядом на мир. Нет, это писатель какого-то особого склада — лирик, очень глубокий, музыкальный, пластичный... Когда он задумывался, лицо его приобретало строгое, почти суровое выражение. При этом он был одним из самых веселых людей, каких я когда-либо знал. Остроумный, с тонкой выдумкой, он не чурался самых незамысловатых шуток и каламбуров. В нем не было ничего от тех остряков, которые сами смешат поминутно, а на шутку другого даже не улыбнутся. Казакевич, если только можно было из вежливости скривить губы, чтобы не обидеть бедного юмором, закидывал голову и хохотал громче всех.

По дороге, в автобусе, где, кроме нас и нашего провожатого, посторонних никого не было, кто-то предложил делить слова так, чтобы получались подобия имен и фамилий. Прямо скажем: незатейливая игра! Берется слово, ну хотя бы фамилия Веневитинов. Рассечь — получается Веня Витинов. Или фамилия Бенедиктов: Беня Диктов.

Все сочиняли. Я не мог выдумать ничего.

Казакевич ко мне подходил:

— Как! Вы еще ничего не придумали? Это — позор! Вы же профессиональный писатель. Неужели вы не можете сочинить каламбур?

У меня ничего не выходило.

Казакевич строго шептал:

— Мне за вас неловко перед товарищами! Хотите, я подарю вам свое, а вы скажете, что наконец сочинили?

Я понимал, что он шутит, и все же невыносимо страдал.

Казакевич подходил снова:

— Не выдумали? Я дарю вам первоклассную вещь: велосипед — Василиса Пед!..

...Как-то раз, уже в Риме, я предложил ему совершить ночную прогулку. Он отказался — устал. Я пошел с Граниным и Антоновым. Ходили мы, наверно, часа три. Долго стояли возле знаменитого Колизея.

Когда я, стараясь не разбудить Казакевича, тихонько вошел в нашу комнату, он, не открыв глаз, спросил:

— Что вы так долго?

— Как жаль, что вы не пошли. Прогулка была изумительная!

— Вам кто-нибудь встретился по дороге?

Я поднапрягся и сказал:

— Да.

— Кто?

— Коля Зей.

Казакевич открыл глаза и быстро сел в постели.

— Вы сами это придумали?

— Ну а кто же!

— Я проверю. Он был один?

Я напряг мозги до последней возможности и сказал:

— Нет, с ним была целая рота Зеев.

Казакевич выдохнул и упал навзничь.

— Вы не можете представить себе, как вы меня обрадовали! Я просто страдал от того, что в этой игре вы оказались такой бездарностью!

Но это было потом, через несколько дней. А в ту ночь, когда мы приехали, мы рассказывали друг другу разные истории и так хохотали, что швед, живший за стенкой, прислал сказать, что он сделал попытку заснуть, но она окончилась неудачей.

— Заснет с третьей попытки,— сказал Казакевич мне.— Но за это медаль не дадут.

Шведу мы обещали шуметь тише. Но вскоре забыли о нем. Заснули под утро.

Спали недолго. Вскочили. Открываю я складные ставни этого старенького отеля, высунулся в окно... Боже мой! Под окном — римская опера!

Я поскорее оделся и побежал смотреть, что идет.

Первый плакат возвещал, что во вторник представлена будет опера Рихарда Вагнера «Моряк-скиталец» в исполнении Байрейтской труппы (ФРГ). Цены повышенные.

Конечно, хорошо было бы послушать оперу Вагнера в исполнении именно байрейтской труппы, которая до сих пор, с вагнеровских времен, считается лучшим интерпретатором музыки Вагнера. Но приехать в Италию и пойти слушать немецкую оперу, на немецком языке, в исполнении немецких артистов?.. Словно в Италии нет своей музыки! К тому же и цены повышенные..

Я перешел к другому плакату, на котором было означено, что в четверг будет исполнена опера Рихарда Штрауса «Розенкавалиер» — «Кавалер роз» в исполнении байрейтской труппы. Цены повышенные.

По тем же соображениям я перешел к третьему объявлению, которое гласило о том, что в воскресенье в пять часов дня пойдет опера Умберто Джордано «Андреа Шенье» с участием Марио дель Монако. Цены обыкновенные.

Я пошел узнать, сколько стоит билет. Мне пояснили, что среднего качества билет стоит четыре тысячи лир. В моем кармане к этому времени оставалось пять с половиной тысяч. Не будем обольщаться треском этого слова: тысячи. По курсу того дня пять с половиной тысяч равнялись девяти рублям.

Я не стал покупать билета, а воротился в гостиницу.

Наши завтракали.

Я спросил:

— Кто пойдет со мною в римскую оперу?

Все перестали есть. Виктор Борисович Шкловский спросил:

— Что идет?

Я сказал:

— Идет опера Джордано «Андрей Шенье». Поет Монако.

— Мы не знаем, что за опера. Объясни подробно.

Я сказал:

— Джордано умер сравнительно недавно — в тысяча девятьсот сорок восьмом году. Но принадлежал к той груп-

пе итальянских композиторов-веристов начала века, которую возглавляли Пуччини и Леонкавалло... По сравнению с ними Джордано так себе, послабее. Но все-таки неплохой. У нас опера эта не шла, я знаю отдельные номера, в записи.

Шкловский, набирая силу звука и уже горячась, сказал отрывисто:

— Уговорил! Не пойдем! Не пойдем слушать «так себе». Слушай сам. А нас оставь. Я в Москве никогда не бываю в Большом театре. Мне не с чем сравнивать. И вообще ты живешь неправильно. Мы приехали в другую страну, хотим видеть ее народ, слышать его дыханье, видеть движение толпы, слушать речь, которой не понимаем. А ты нас ведешь в театр, где на непонятном языке поют про французскую революцию. Мы поэзию Андрея Шенье знаем лучше, чем дирижер. Иди сам! И не уговаривай! На какие деньги ты собрался в театр?.. Ай, ай! Деньги не наши, но все-таки надо подумать. Я не предлагаю тебе барахольничать, но в Москве у тебя есть семья и по возвращении тебе надо будет доказывать, что ты о ней иногда вспоминал! Делай как знаешь. Мы не пойдем. В этот день мы заняты! Мы поедем смотреть, как римский папа будет выезжать из Ватикана в церковь святого Джузеппе.

Я сказал:

— Вы много его увидите,— папу.

— Откуда ты знаешь? Ты здесь не бывал.

— Я не знаю, а думаю.

— Что ты думаешь?

— Думаю, что папа не будет останавливаться, чтобы с вами поговорить. Промелькнет в машине, и все.

— Ага! Значит, ты говоришь, что нам не будут показывать папу? Все равно: поедем смотреть, как нам *не будут* показывать папу.

Я подумал: «Не хотят! Не надо. Но я же должен был предложить?» Кстати, я тоже мог посмотреть на выезд папы: папа выезжал в половине четвертого, а опера начиналась в пять. И когда в воскресенье нашим подали огромный автобус, я первым в этот автобус залез.

Приехали к собору святого Петра. Вся левая сторона площади запружена огромной толпой, но сквозь тесноту проложен был коридор, в котором на мотороллерах сидели те, кто составлял эскорт папы, готовый ринуться по первому знаку. Дрожали рули в руках, завивался бензиновый

дым. Было очень холодно, очень ветрено, шел сухой снег. Время мое подошло. И вместе с гидом — очень милой женщиной, мы сели в тот же автобус и отправились к опере. Прошли сквозь толпу в вестибюль. Постучали в окошечко. Билета, который фирма должна была заказать на мое имя, нет. Над кассой табличка — аншлаг.

Разыскали администрацию. Гид рассказала, что я «совиетико» и «скритторе» — писатель, имею отношению к музыке, выступал в филармонии в Ленинграде (тут уже все было пущено в ход). Администратор, не вынимая левой руки из кармана, протянул мне талон. Я прильнул к окошечку кассы и приобрел билет в бельэтаж, в боковую ложу... за пять с половиною тысяч лир!

Гид простилась со мной. Я вступил в коридоры театра, не в силах понять:

Поет Монако.

Пора начинать спектакль.

Билетов нет.

Публики тоже нет.

Только в первых рядах партера сидели пожилые длинноспинные иностранки в мехах, с биноклями и программками. Немного скучающих лиц дожидалось начала — в ложах, на балконах, на галерее. Свет еще не погас — из оркестровой ямы всплыл дирижер. По случаю дневного спектакля — не пластрон с белым бантом, а галстук. Хотя черный фрак, но серые брюки. Постучал палочкой. Стало темно. Увертюра пошла... Поплыл занавес.

До конца первого акта знаменитых дуэтов и арий нет. Так кто же станет спешить к началу! Но я же про это не знал! Те, что пели,— хорошо пели. Но все же мысль, правильно ли я употребил свои капиталы, несколько меня беспокоила. И, слушая оперу, я размышлял в то же время о том, как представить нашим в гостинице свою, как говорили в XVIII веке, конфузию как несомненную, как говорили в том же XVIII веке, викторию. Но подобные размышления могли меня занимать только по той причине, что я не бывал в Италии.

Перед концом первого акта — знаменитая «Импровизация» Андрея Шенье. Монако спел ее превосходно. Зрительный зал чуть не лопнул от бури восторга... Зажегся свет, я глянул!!!

Театр был переполнен так, что галереи, балконы и ложи гнулись! Все вывешивалось, как виноградные грозди

через садовую стену на романтическом полотне. В зале стало тепло, душисто, торжественно, радостно, возбужденно!

Пошел второй акт. Я-то думал, что Марио дель Монако будет лучшим! Не был он лучшим! Другие были не хуже!

В этом спектакле пел знаменитый современный баритон Джианджакомо Гуэльфи — высокий, слегка полнеющий красавец. Тот самый Гуэльфи, который позже в составе миланской труппы приезжал к нам в Москву, провел на репетиции первый акт «Лючии ди Ламермур», охрип и, не спев ни одного спектакля, улетел обратно в Италию. Но в Риме-то он не охрип! Там он пел во всю широту и во всю красоту своего голоса! Да как пел! Как играл, посмотрели бы! Он расхаживал по сцене с непринужденностью и свободой, с какой другому не пройти по собственной комнате. Он исполнял партию благородного соперника Андрея Шенье — Жерара. Оба любят одну. А для нее жизни нет без Шенье. И она умрет в тот самый час, когда узнает о его казни.

Гуэльфи ходил, стоял, жестикулировал, совсем как те итальянцы, что теснились у входа. Но именно потому, что он был так раскован, это был совершенно достоверный герой времени Великой французской революции. Мне кажется, образ получался таким живым оттого, что из-за Жерара выглядывал краешек самого Гуэльфи. Так бывает, когда изображение наклеивается на паспарту и сразу становится живее, параднее, начинает казаться выпуклым. А кроме того — если подумать: ведь не мешает нам, когда мы читаем роман, следить за тем, как автор пересказывает мысли своих героев, тогда как никто не может знать этих мыслей, потому что герой никогда не высказывал их. И нам это не мешает, а помогает. Мы верим в эту условность, принимаем ее. Мало того: в романе едва ли не самое интересное не поступки героев, а то, что думает о них автор. Вот так же интересно было наблюдать, как из-за «кромки» Жерара выглядывал чуть-чуть сам Гуэльфи. Он был образом. И в то же время автором этого образа.

Во втором акте арию какой-то скорбной старухи исполнила молодая певица. Чудный голос, хорошо пела, в программке было указано, что это — дебют. И зал высоко оценил ее. Ее вызывали на «бис». И долгие ровные аплодисменты говорили о том, что ее сценическая судьба решена.

Счастье изображалось в ее глазах, она низко кланялась, улыбалась, стали забавными нарисованные морщины —

они уже не могли соответствовать улыбкам и всему поведению ее молодого личика.

Гуэльфи стоял, подбоченясь, и очень довольный смотрел на ее поклоны, пока не решил, что пора двигать спектакль дальше. Тогда мягким и властным движением руки он выпроводил ее со сцены (это был благородный Жерар). И слегка потрепал по плечу: «Молодец, хорошо спела...» (И это был уже сам Гуэльфи.)

Трудно предположить, что и этому помогал режиссер. Не сомневаюсь, что живые итальянские позы, и жесты, и свобода, с какой он держался на сцене, были импровизацией, шли от собственной инициативы Гуэльфи. Но так достоверно выражал он XVIII век потому, что где-то оставался итальянцем двадцатого. Ибо, играя, не реконструкцию создавал, а, скорей, ретроспекцию — взгляд из XX в конец позапрошлого века.

Но все это было, покуда шли сцены. Когда же дело дошло до арии, Гуэльфи вышел на авансцену, встал против дирижера и начал *работу*.

И вот совершенно так же, как скрипач, который прижимает к подбородку свой инструмент, и сливается с ним, и закрывает глаза, и тянется за смычком, и ставит лакированный туфель на «полуносок»... И мы понимаем, что он *работает!* И нам не мешают эти телодвижения, а помогают!..

Так же, как виолончелист кренится над своим инструментом, и выкусывает губы, и раскачивает головой, словно конь, везущий в гору тяжелую кладь, и весь уходит в звук, который еще не родился. И мы наблюдаем самый процесс рождения музыки, как бы соучаствуя в нем, и понимаем, что музыкант *работает*...

Вот так же *работал* этот певец!

Когда ему надо было опереть звук, он приподнимал плечи и чуть-чуть откидывался... И зал тоже откидывался.

Когда он исполнял распевные фразы, он и руками пел, «пассируя» ими. И зал следил за его руками и шевелился.

Когда ему предстояла высокая нота, он принимал позу, словно собирался выжимать тяжесть. А получалось легко. И зал вместе с ним с легкостью брал эту тяжесть и ликовал.

Когда же дело дошло до последней — мощной, «герои-

ческой» ноты (кажется, это было верхнее ля-диез), что началось тут — того описать не можно!..

На всякую реакцию потребна хотя бы доля секунды! Не было здесь этой доли! Когда певец сомкнул губы, театр взорвался. И рухнул! Рухнул стеной аплодисментов, восторга, радости, благодарности, выкрикивая имя Гуэльфи. И гремел до того мига, когда палочка поднялась... И тут на оркестр, на сцену внезапно обрушилась тишина! Словно зал выключили, как выключают свет. Никаких аплодисментов, означающих: «Мы не хотим слушать ваших, подавайте нашего!» и «Вернись назад!», «Повтори!» — ничего этого не было! Все в тот же миг ушли в действие оперы. И могло показаться, что дирижер выполнил страстное желание зала.

Но когда перед последним актом дирижер поднял оркестр «на бенефис» и кинжальный прожектор выхватил его фигуру из темноты, ему выкрикивали из зала неудовольствия за то, что не давал «бисов».

Певица — Антониетта Стелла: золотоволосая, кареглазая, высокая, с тоненькой шеей, с тоненькой талией, плечеобразная, бюстообразная, необычайно подвижная, легкая. Исполняет трагическую роль, кажется, что на глазах слезы. И в то же время видно, как ей *нравится петь!* И что это не только спектакль, но и концерт. И не только концерт, но и блестящее состязание, от которого в выигрыше решительно все — и артисты и публика. И оттого, что мы видим на сцене мрачные своды тюрьмы, впечатление не меньше, а больше!.. А голос какой у нее — сопрано! Но когда звучали низы, это было уже не сопрано, а какой-то сладостный вопль. И казалось, зал от наслаждения темнел, словно был плюшевый и его погладили слегка против ворса.

Не подумайте, что я хочу умалить искусство дель Монако. Он пел прекрасно и прекрасно играл. И выглядел авантажно: в белой рубашке, перепоясанной цветным шарфом, на каблуках... Но вот казалось, он заранее знает, как он споет и как сыграет Шенье. А эти?!

Впечатление было такое, что они и сами не знали, как все получается. Но знали, что будет прекрасно. Так бывает во сне. Еще не знаешь, что за музыка будет, а знаешь, что будет — согласная, самая нежная, именно та, которой ты никогда не слыхал, но мечтаешь услышать.

Да, трудно было поверить, что в этой импровизации участвовал режиссер. А он, разумеется, был.

Мне показалось, что миланская опера более «зарежиссирована», там все время видна рука постановщика.

Конечно, после того как «Ла Скала» приезжала в Москву, можно сказать, что мы видели и слышали итальянскую оперу. Но мне думается, что мы видели и слышали ее только наполовину. Мы видели и слышали, что происходит на сцене. Но не видели итальянской публики. А то, что происходит в зале, стоит того, что происходит на сцене. А все потому, что весь зал — это те же Гуэльфи, которым природа не дала его голоса. И воспринимают они Гуэльфи так, словно он сдает им экзамен. И это оценка особая — суждение знатоков, которые оценивают пение не только в целом («хорошо пел!»), а упиваются каждым звуком, каждым вокальным приемом своих любимцев.

«Так себе» оказалось совершенно хорошей оперой!.. Да что говорить! Здорово было! Я вспомнил, как школьником после спектакля дожидался у артистического подъезда тбилисской оперы выхода знаменитых певцов, чтобы получше их рассмотреть... Но, сообразив свои лета и положение, медленным шагом воротился в гостиницу.

Наши ужинали.

Шкловский спросил:

— Ну как?

— Замечательно!

— Расскажи.

Я рассказал.

Шкловский загорелся, заволновался:

— Ты правильно сделал, что не послушал нас! Мы тебя неверно учили. Ты — счастливый. Ты догадался в Италии пойти в оперу. Если бы ты не пошел, тебя в Москве дети прогнали бы из дому. Правильно сделал. Сколько истратил?.. Ай, ай! Много. Но нам не жаль твоих денег, потому что ты хорошо их истратил. Ты выиграл! И не бойся. Ты — не один. Нас много — будем брать кофе себе, возьмем и тебе чашку. И даже со сливками. А может, даже и с булочкой. Не огорчайся!

Я сказал:

— О каком огорчении ты говоришь? Я очень доволен.

— Ну, тогда и мы счастливы! Нарежем это счастье на порции и раздадим всем, потому что у нас ничего не вышло. Мы папу не видели. Он ездит быстро, и мы его пропустили, а потом не поняли, что толпа будет ждать его

возвращения, и продолжали стоять. Было холодно, и мы чихаем. Ты счастливее нас.

Другие с ним согласились.

А потом об этом забыли. Действительно — важная вещь: один из десятерых был в театре! И больше речи об этом не возникало до самого дня отъезда.

Но когда наши чемоданы лежали уже в вестибюле и автобус стоял у подъезда, чтобы отвезти нас на аэродром, появился представитель фирмы, которого мы, кажется, ни разу не видели. Он сказал, что дирекция поручила ему передать нам пожелание счастливого путешествия и взять обещание: если мы снова соберемся в Италию, контактироваться только с их фирмой. И ни с какой другой.

— Ваш визит вызвал широкий отклик. Многие газеты поместили сегодня статьи о том, что следует укреплять эти контакты. Пишут о ваших докладах. Очень интересны были дискуссии за круглым столом. Дирекция приглашает вас приехать на более долгий срок... Нет ли у вас претензий?

Претензий не было.

Он простился, вышел в стеклянную вертящуюся дверь, вернулся в вестибюль и сказал:

— Я совершенно забыл. Мне говорили, что синьор Андроников посетил спектакль римской оперы и приобрел билет за пять с половиной тысяч лир. Фирма желает сохранить с вами добрые отношения и поручила мне вернуть ему эту сумму.

Все оживились:

— А нам?!..

Он сказал:

— Спектакль в Милане, который вы рассчитывали посетить, прошел раньше, чем вы приехали. Фирма не считает себя ответственной за то, что вы не попали в Милан. Что же касается синьора Андроникова, он слушал оперу, будучи гостем Италии...

И он вручил мне деньги, которые истратить было уже невозможно: через двадцать минут мы должны были подняться на борт самолета. И все же я был очень доволен и смеюсь до сих пор, когда вспоминаю эту историю. Видно, законы античной поэтики объективны: добродетель вознаграждается! Ну, а кроме того, я понял уже окончательно, навсегда:

ЕСЛИ ЛЮБИШЬ МУЗЫКУ, ТО ЛЮБИ!

1962—1973

ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ ИСПОЛНЕНИЙ

Я не слышал живого Шаляпина. Да теперь уж и мало таких, кто бывал на его спектаклях, слышал его в концертах,— это уже глубокие старики. Всем остальным доступны только пластинки — десять дисков записи 1901—1936 годов.

Когда этот комплект впервые готовился к выпуску, фирма «Мелодия» попросила меня предпослать этим записям небольшую заметку. И я слушал их все подряд — девять часов. Впечатление останется навсегда. Сравнивать его не с чем: это целый огромный мир великих страстей, гениальнейших озарений, глубочайших проникновений в суть музыки, каждой фразы ее, каждого оборота, каждого слова, образа. Сменяются в звучании народы, эпохи, языки, судьбы, характеры. Но все, что ни воплощает в своем пении Шаляпин, обладает поистине шекспировской силой, все крупно, мощно, лепится смело, создано на весь мир, на века.

И, слушая, поражаясь, думаешь неотступно: чем объяснить, что теперь, когда уже мало вокруг современников, которым посчастливилось слышать и видеть Шаляпина, творения его не уходят в историю, не становятся достоянием немногих?! Слава растет. И все, что обнимает собой имя Шаляпина в пении, продолжает оставаться живым фактом искусства и явлением в своем совершенстве непостижимым. Ничто не устарело в его исполнении, ничто не требует исторической коррекции, снисхождения ко вкусам времени, которое его выдвинуло, ни объяснений, что техника ныне ушла далеко вперед. Нет! Все современно и все совершенно в его искусстве, поистине легендарном, ибо оно являет собою высочайшее слияние в одном лице талантов певца, музыканта, актера.

Слышу несогласную реплику:

— Об искусстве Шаляпина-певца, Шаляпина-музыканта и по пластинкам можно судить. Но актерское искусство (если не считать кинофильма о Дон-Кихоте, к тому же, как говорят, не составляющем высшего достижения Шаляпина) — актерское искусство ушло!

Да, то, что выражалось в спектаклях, в сценическом воплощении, ушло. Но Шаляпин создает и в пении характеры — в романсах и в ариях, не говоря уже о целых сценах из опер, в которых мы «слышим», как он играет, пропевая слово за словом, сотворяя могучие образы.

И хочется сразу отвергнуть распространенное мнение, будто главный секрет шаляпинского воздействия — в небывалой мощи и красоте его певучего баса. Это не совсем верно. И мировая и русская сцена знали голоса куда более мощные, чем шаляпинский. Немало было очень красивых басов. Но не было в мире голоса, который был бы наделен таким разнообразием тембров и красок. Вспоминается, что написал певец С. Ю. Левик, неоднократно выступавший в спектаклях вместе с Шаляпиным. Мощь шаляпинского голоса была не природной, а следствием его умения распределить свет и тени... (Иначе говоря — менять и разнообразить тембры.) Чисто физиологически голос Шаляпина не был феноменом, но как художественный феномен этот голос неповторим.

Только потому, что свой голос Шаляпин подчинил себе до пределов возможного, он звучал у него и мощнее, и звучнее, и шире, чем у других певцов с сильными голосами. И воспринимался как голос небывалый, неповторимый, единственный.

Школа? Да, много говорили о школе, которую он прошел в Тифлисе у своего первого и, по существу, единственного учителя Д. А. Усатова. Однако и это не может вполне объяснить вокального совершенства Шаляпина, ибо он усвоил все лучшее из того, что ему приходилось слышать,— усвоил элементы всех школ,— растворил их в «горниле своего пения» до такой степени, что они даже и не угадывались в его исполнении.

Но разве он мог бы достигнуть этого, если бы не был наделен даром гениального музыканта? Дар этот заключался в умении передавать не текст музыкальный, а заложенное внутри него содержание. Вот почему Шаляпин говаривал, что «ноты — это простая запись» и что «нужно их сделать музыкой, как хотел композитор».

И он делал их музыкой! Готовясь к выступлению в опере «Демон», на генеральной репетиции он обратился к стоявшему за пультом Альтани с просьбой разрешить ему продирижировать всю свою партию. Альтани протянул ему палочку, и Шаляпин запел, показывая оркестру, чего он от него хочет. Когда он дошел до кульминации в заключительной арии, оркестранты пришли в столь великий восторг, что сыграли Шаляпину туш.

Замечательный дирижер Фриц Штидри, возглавлявший в 1930-х годах оркестр филармонии в Ленинграде, говорил, что плохой дирижер показывает то, что обозначено в партитуре, а хороший — то, что ему дает партитура на его свободное художническое усмотрение. Шаляпин широко пользовался этими заложенными в партитуре возможностями. Мне кажется, что он даже не может быть назван в обычном смысле исполнителем вокальной партии потому, что каждый раз — в большей или меньшей степени — был сотворцом композитора.

И тут правомерно сопоставить его с такими художниками, как великий пианист Феруччо Бузони, который привносил свои представления в трактовку Баха, Моцарта, Бетховена, Листа, Шопена. Или со скрипачом Эженом Изаи. Или с пианистом Леопольдом Годовским. Музыковед Л. Н. Лебединский как-то сравнил граммофонную запись одной из сцен «Бориса Годунова» в исполнении Шаляпина с партитурою Мусоргского. И выяснил, что Шаляпин весьма далеко отошел от прямой передачи музыкального текста.

Об этом же рассказывал драматургу А. К. Гладкову В. Э. Мейерхольд. Шаляпину в сцене «бреда», вспоминал он, «было нужно время для замечательной актерской импровизации: он тут целый кусок играл без пения,— а музыки не хватало. Тогда он попросил повторить в этом месте так называемую музыку «курантов». Те, кто слышал и видел его в этой роли, должны признать, что получилось замечательно. Я не думаю,— продолжал Мейерхольд,— что сам Мусоргский стал бы с этим спорить. Но, разумеется, и тут нашлись знатоки партитуры, которые были возмущены...

Как-то я слушал по радио «Бориса» и поймал в сцене «бреда» те же «куранты». Значит, это стало традицией. Вот так бывает всегда. Сначала ты самоуправный новатор, а потом — убеленный сединами основатель традиции».

И действительно, многие шаляпинские открытия стали такими же каноническими, как листовские или бузониевские транскрипции музыкальной литературы. Это во-

все не значит, что каждый певец или пианист может вторгаться в авторский текст. Разумеется, нет! На это может пойти только гениально одаренный художник, завоевавший творческое право на это!

Известный советский виолончелист — профессор Виктор Львович Кубацкий — вспоминал, как в 1920 году во время сценических репетиций в Большом театре, чуть выдавалась свободная от пения минута, Шаляпин выходил на авансцену и, прикрывая ладонью глаза от острого света рампы, вслушивался в игру виолончельной группы. Будучи концертмейстером группы, Кубацкий предположил, что Шаляпин недоволен звучанием, и задал ему этот вопрос.

— Нет,— отвечал Шаляпин.— У виолончелей я учусь петь.

Такое сказать мог музыкант вдохновенный.

Сам Шаляпин был глубоко убежден, что вся сила его пения заключена в точности интонации, в верной окраске слова и фразы. И вспоминал, как ощутил он это впервые, когда в молодые годы разучивал партию Мельника. Он работал упорно, а образ получался ненатуральным. Недовольный собой, он обратился к знаменитому трагику Мамонту Дальскому. Дальский велел не петь, а прочесть ему по книге пушкинский текст. И когда Шаляпин прочел — с точками, запятыми, передыханиями,— Дальский обратил внимание на интонацию.

— Ты говоришь тоном мелкого лавочника,— заметил он, обращаясь к Шаляпину,— а Мельник — степенный мужик, собственник мельницы и угодьев.

«Как иголкой, насквозь прокололо меня замечание Дальского,— вспоминает Шаляпин.— Я сразу понял всю фальшь моей интонации, покраснел от стыда, но в то же время обрадовался тому, что Дальский сказал слово, созвучное моему смутному настроению. Интонация, окраска слова — вот оно что! Значит... в правильности интонации, в окраске слова и фразы — вся сила пения».

И много раз в воспоминаниях своих Шаляпин говорит об интонации как о способе проникновения в существо роли, в пикем до него не раскрытые глубины романсов и песен. «Я нашел их единственную интонацию»,— пишет он о романсах и песнях Мусоргского. «Интонация одной фразы, правильно взятая, превратила ехидную змею... в свирепого тигра»,— вспоминает он другой случай, когда Мамонтов на репетиции «Псковитянки» подсказал, чего недостает ему в характере Грозного. «Холодно и прото-

кольно звучит самая эффектная ария,— пишет Шаляпин далее,— если в ней не разработана интонация фразы, если звук не окрашен необходимыми оттенками переживаний».

И надо сказать, что чуткие музыканты, слушавшие Шаляпина, всегда отмечали значение интонационного мастерства в общем впечатлении от его гениальных спектаклей. И еще отмечали глубокий внутренний ритм. «Мне всегда казалось,— писал композитор Б. В. Асафьев,— что источники шаляпинского ритма, как и его глубоко реалистического интонационного пения, коренятся в ритмике и образности русской народной речи, которой он владел в совершенстве».

Кажется, и в этом не было разноречия у тех, кто воспринимал искусство Шаляпина как синтез «голосового дара», интонации, ритма, слова, сценической пластики. Наиболее чуткие отмечали при этом удивительное проникновение Шаляпина в строй русского языка, шаляпинское произношение, чувство слова, присущее ему органически. «Фокус Шаляпина — в слове,— утверждал К. С. Станиславский.— Шаляпин умел петь на согласных... Мне пришлось много разговаривать с Шаляпиным в Америке. Он утверждал, что можно выделить любое слово из фразы, не теряя при этом необходимых ритмических ударений в пении... Не обладая силой звука, например, баса В. Р. Петрова, он производил несравненно большее впечатление благодаря звучности фразы».

Действительно, вокалистам известно, что Шаляпин окрашивает слога, «сжимает» и «растягивает» их, не нарушая ни словесной, ни музыкальной структуры. И мало кто из русских актеров так понимал стих, как Шаляпин. Вот он поет пушкинского «Пророка» с несколько холодноватой музыкой Римского-Корсакова и потрясает. Потрясает проникновением в библейский строй пушкинской речи, в торжественность и образность пушкинского стиха.

В чем объяснение этого удивительного воздействия?

Видимо, прежде всего в ощущении соразмерности всех элементов, важности главного слова, в умении донести рифму, окрасить в передаче каждый звук, каждый слог.

Духовной жаждою томим...—

начинает Шаляпин тихо, выделяя во всех словах полногласное «о», алчно скандируя «жаждою» и с подчеркнутой отчетливостью произнося оба «м» (томмимм»)...

В пустыне мрачной я влачился...

Долгое «ы», открытое, властное «а» — «мрачный», «влачился», в котором последнее «я» переходит в «а» («яааа влаачилсаа...»),— и действие обозначено сразу. И сразу окрашено сильно и ярко. Торжественно, мрачно, таинственно изображается это блуждание, томление... Но вот музыка подводит к словам:

И шестикрылый серафим...

И «шестикрылый» — слово длинное у Пушкина и Римского-Корсакова — Шаляпин еще более удлиняет выпеванием гласных, особенно обоих «ы» — «шестикрылый», после чего «серафим» звучит легко, бесплотно, воздушно. Шаляпин убирает голосовые краски, придает слову невесомость, как бы ощущая парение и разлет крыл явившегося ему серафима и предваряя слова «на перепутье» и «явилса».

Поиски судьбы на этом жизненном перекрестке, повествование, в котором заключены переливы и блеск чистых красок,— все ощущаете вы в этой первой строфе «Пророка», торжественной и приуготовляющей вас к таким дальнейшим откровениям певца, как «прозябанье», «содроганье», «вырвал», «внемли» и «виждь».

Непостижимый, прекрасный Пушкин, фрески Рублева и древнее сказанье, непостижимое богатство русского языка, русский голос, русская традиция, русская интонация, сопряжение времен — библейского, декабристско-го-пушкинского, и строгого Римского-Корсакова, и Шаляпина, и нашего времени, пророк-пророк, пророк-поэт, и поэтическое слово-пророк, слово — полководец человечьей силы, и место человека среди людей, и певец, совместивший все эти скрещения лучей,— как сноп света сквозь окна купола низвергаются эти ассоциации, пока звучит этот могучий, спокойный, устрашающий, властный и гордый голос, постигший таинство поэтической речи и музыки, которая кажется теперь уже раскаленной.

Это слияние музыки с пластикой слова Шаляпин умел передать не только на русском, но и на других языках. Исполняя в Милане партию Мефистофеля в опере Бойто по-итальянски, он поразил миланскую публику не только пением, не только игрой, но и своим итальянским произношением, которое великий певец Анджело Мазини назвал произношением «дантовским». «Удивительное явление в артисте,— писал Мазини в редакцию одной из петербургских газет,— для которого итальянский язык — не родной». Во Франции пресса неоднократно отмечала тон-

кое владение Шаляпиным речью французской. Но и тогда, когда Шаляпин пел за границей по-русски, он потрясал самую искушенную публику.

В 1908 году Париж готовился впервые увидеть «Бориса». На генеральной репетиции, на которую были приглашены все замечательные люди французской столицы, Шаляпин пел в пиджаке — костюмы оказались нераспакованными. Исполняя сцену «бреда», после слов «Что это? Там!.. В углу... Колышется!..» — он услышал вдруг страшный шум и, косо взглянув в зал, увидел, что публика поднялась с мест, а иные даже встали на стулья, чтобы посмотреть, что там такое — в углу? Не зная языка, публика угадала, что Шаляпин увидел там что-то страшное... «Сальвини!» — кричали Шаляпину в Милане после успеха в опере Бойто, сравнивая его с одним из величайших трагических актеров XIX столетия.

Потрясающее впечатление от игры Шаляпина многим внушало мысль, что он и на драматической сцене был бы так же гениален, как и на оперной. Но когда Шаляпину предлагали сыграть Макбета в драме, он отвечал: «Страшно!» Видимо, потому, что в драматическом театре был бы лишен тех компонентов в создании сценических образов, какими были для него неповторимый голос, выпевание слов, музыка, ритм. И тем не менее даже и величайшие знатоки были уверены, что для Шаляпина драматическая сцена открыта. Только очень немногие продолжали считать, что «его игра — это его пение». Но уж зато от величайших театральных авторитетов до слушателей самых неискушенных, весь мир твердо знает, что никогда еще не рождался артист, столь совершенно и гениально соединивший в себе три искусства. Утверждая, что синтеза в искусстве, особенно театральном, очень редко кто достигал, Константин Сергеевич Станиславский признался: «Я бы мог назвать одного Шаляпина...»

Слушаешь — и кажется, что время в комнате измеряется по каким-то другим законам: мало или много прошло часов — неизвестно. Из века в век следуешь за Шаляпиным, из страны в страну, из одной национальной культуры в другую. Его диапазон необъятен. Образы трагические и комические, характеры трогательные и устрашающие, благородные и коварные, лукавые и полные страсти, разгульные и степенные, величественные и трусливые, ехидные, страдающие, полные сочного юмора и неземной тоски. Борис и Варлаам. Досифей и князь Галицкий. Сусанин и

Еремка. Мельник и хан Кончак. Олоферн и Фарлаф. Алеко и Сальери. Иван Грозный и Пимен. Демон и Мефистофель. Филипп и Лепорелло. Дон Базилио и Дон-Кихот.

И каждая роль — результат строжайшего беспощаднейшего отбора. Это роли, в которых, как первым отметил музыковед М. Янковский, господствует шекспировское начало, ибо почти каждая представляет собою не только неповторимо оригинальную партию, но и материал для высоких созданий сценического искусства. Их не много — ролей. Но в каждой из них открывается новая грань гениального дарования Шаляпина, каждая составляет событие принципиальное в истории мирового оперного театра. «Это все не театральные маски, а человеческие жизни, воскрешаемые на каждом спектакле русским великим артистом»,— записал в своих воспоминаниях Б. В. Асафьев.

Когда же Шаляпин поет «Ночной смотр», «Двух гренадеров», «Старого капрала», «Блоху», «Элегию» Масне или «Сомнение» Глинки, русские и украинские песни, к образам, созданным им на оперной сцене, прибавляется целая галерея новых, которые рождались в концертах без партнеров, без костюмов, без грима, без помощи декораций и театрального занавеса, одною лишь силою пения, силою слова и той игры, которая заключена в слове и в пении и которая потрясала слушателей Шаляпина нисколько не меньше, нежели его спектакли. Чем достигнуто это?

Глубочайшим перевоплощением, позволявшим ему вживаться в эпоху, в стиль автора, в образ. Каждая спетая Шаляпиным песня, каждый романс — это целая драма, в которой открываются и время, и люди, и судьбы. Слушая «Ночной смотр» Глинки, слышишь и романтическое повествование о Наполеоне, встающем из гроба «в двенадцать часов по ночам», и судьбы его солдат, которых он увлек в свое падение, и чеканные строки романтической баллады Жуковского, и гениальную музыку Глинки, и разнообразие каждой строфы — нарастание и спад этой великой исторической драмы, заключенной в ограниченные пределы вокально-драматического повествования.

А затем «Вдоль по Питерской» — и нет конца разудалому веселью, меры таланту народному, мощи и шири народной русской души. Поет Шаляпин, вкладывая в каждый куплет песни опыты своей жизни, скитания по волжским пристаням, ночевки в ямских слободах, знание народной жизни, хмельное праздничное веселье, всю удаль, весь размет жарких чувств, и перед мысленным взором

встают картины России. В голосе шаляпинском, в лукавых, озорных, грозных интонациях герой этой песни вырастает до богатырских размеров. И понимаешь, что каждый раз Шаляпин сам охвачен восторгом перед этой непокоримой мощью или сам потрясен трагедией — двух гренадеров, старого капрала, смущен таинственным явлением шубертовского «Двойника». Так же потрясает его трагедия Бориса, Мельника, трагедия Дон-Кихота в опере, которую специально для него в 1910 году написал французский композитор Жюль Масне.

Гений русский, художник глубоко национальный, Шаляпин обладает чертой, возвышающей людей искусства именно русского; оставаясь русским, он умеет тончайшим образом постигать дух и характер других народов. Недаром, воплотив лучшие образы в русских операх, он стремился создать на оперной сцене героев греческой трагедии, героев Шекспира. Мечтал сыграть короля Лира, Эдипа.

Когда заходит речь о Шаляпине, все, кто слышал его самого, стараются *угадать* главное, что сообщало особую силу его пению, игре, его сценическим образам. Вспоминают при этом декламационное искусство его, жест, и преображавшую его лицо мимику, и благородную фигуру, умение двигаться, и каждый раз — бесподобный грим. Все это было, но не только даром природы, а творением искусства великого и взыскательнейшего отношения решительно ко всему, что входило в создание образа. И тут Шаляпину прежде всего помогал режиссерский талант, помогало ясное ощущение, чего он хочет добиться, и одаренность в искусствах пластических. Он рисовал — отлично схватывал сходство, набрасывал автошаржи, эскизы гримов, костюмов своих! Видел себя как бы со стороны. Лепил. Впитывал в себя советы художников — Серова, Коровина, Врубеля...

От Врубеля — внешний облик Демона в опере Рубинштейна. Шаляпин сам говорил об этом. Готовясь воплотить образ Годунова на сцене, он беседовал с историком Ключевским, переселялся в воображении своем в XVII век. Из книг Шаляпина становится совершенно ясно: необыкновенных результатов своих он добивался в неустанных поисках совершенства, всегда стремясь дойти до глубины, до великого обобщения и стремясь при этом остаться предельно конкретным. Так, готовясь к выступлению в роли Дон Базилио в «Севильском цирюльнике», он потребовал от дирекции императорских театров, чтобы купили осла. Шаляпину хотелось, чтобы прежде, чем этот

сплетник выйдет на сцену, публика увидела бы его сквозь окна гостиной доктора Бартоло. Дон Базилио верхом на осле, груженном корзинами со всяческой снедью, едет с базара, тащит базарные сплетни! В воображении Шаляпина образ клеветника разрастался... Однако,— как это часто случалось,— осуществлению шаляпинского замысла помешали чиновники. Дирекция ответила, что у нее нет средств на содержание осла! И все же благодаря настойчивости, безапелляционным и резким требованиям, которые театральные ремесленники и рутинеры трактовали как необоснованные капризы и грубости, Шаляпин сумел из своих замыслов осуществить очень многое.

В истории мирового театра Шаляпин — явление уникальное не только в силу своего новаторского таланта и той реформы, которую он произвел. Он занимает в искусстве свое, особое место, это артист музыкальной драмы в высшем его выражении, до него неизвестном и не превзойденном до настоящего времени. Творчество Шаляпина — одно из самых могучих выражений русского реализма. Этому направлению он служил вдохновенно и верил в его неисчерпаемые возможности. «Никак не могу вообразить и признать возможным,— писал Шаляпин,— чтобы в театральном искусстве могла когда-нибудь одряхлеть та бессмертная традиция, которая в фокусе сцены ставит живую личность актера, душу человека и богоподобное слово».

Человек, вышедший из самых глубин народных, Шаляпин дошел до вершин мировой славы. Не учившийся в молодые годы по бедности, он только благодаря своему жадному интересу к жизни и знаниям создал шедевры, вошедшие в историю русской и мировой культуры, и означил собою в искусстве эпоху. «Ты в русском искусстве музыки первый, как в искусстве слова первый Толстой»,— писал ему Горький. И продолжал: «В русском искусстве Шаляпин — эпоха, как Пушкин». «Федор Иванов Шаляпин,— утверждал Горький в другом письме, заступаясь за честь Шаляпина,— всегда будет тем, что он есть: ослепительно ярким и радостным криком на весь мир: вот она Русь, вот каков ее народ — дорогу ему, свободу ему!» И называл Шаляпина лицом символическим.

И действительно, народность Шаляпина не может сравниться в музыкальном искусстве ни с чем. Люди разных вкусов и поколений, любящие разную музыку, разные жанры, исполнителей разных, единодушны в оценке Шаляпина. Это — неумирающе ново. Доступно. Смело.

Глубоко. Сложно. Разнообразно. Каждый раз это — как неожиданное открытие, столь совершенное, что даже при многократном слушании обнаруживаешь все новые краски, все новые достоинства исполнения. От повторения это удивительное творчество не скудеет. Наоборот, кажется все более глубоким, неисчерпаемым.

Разумеется, даже самая лучшая запись не может заменить живого исполнения певца. И все же диски производят необыкновенное впечатление. Что касается заключенного в них репертуара Шаляпина, то с такой полнотой его не знали, вероятно, даже самые ревностные поклонники. Здесь собраны музыкальные сочинения, которые певец не исполнял в России, и в то же время такие, которые вряд ли могла слышать заграничная публика.

Прослушивая их подряд, можно следить за тем, как Шаляпин становился Шаляпиным. Можно услышать его в трех партиях из одной оперы, которые одновременно в спектакле он петь не мог. Известно, например, что в опере «Борис Годунов» он исполнял иногда в один вечер и Бориса и Варлаама. Но здесь можно услышать, как он поет и Бориса, и Варлаама, и Пимена. Можно поставить подряд арии Игоря, Кончака, князя Галицкого из оперы «Князь Игорь». Сопоставить, каким был Шаляпин Русланом и каким был Фарлафом в «Руслане». Сравнить двух Мефистофелей — Арриго Бойто и Шарля Гуно. Проследить, как он в разные годы исполнял одни и те же вещи, скажем «Блоху».

Тут собрана музыка народная и профессиональная. Русская и зарубежная. Светская и духовная. Разные школы, стили и направления. Века XVIII, XIX и XX. Широко представлены русские композиторы: Глинка, Даргомыжский, Верстовский, Серов, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский, Рубинштейн, Рахманинов, Глазунов, Ляпунов, Гречанинов, Артемий Ведель, Архангельский, Строкин. И композиторы более скромного дарования — Кенеман, Лишин, Соколов, Слонов, Малашкин, Маныкин-Невструев, произведения которых своим исполнением Шаляпин поднял до высот истинного искусства.

Немецкая и австрийская школы представлены сочинениями Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Брамса. Итальянская — ариями из опер Россини, Доницетти, Беллини, Верди, Бойто, Пуччини. Французские композиторы в шаляпинских записях — это Руже де Лиль, Мейербер, Гуно, Делиб, Масне, Флежье, Ибер. Английская музыка представлена «Слепым пахарем» Кларка.

Записано было, к сожалению, не все, что он пел. Нет даже важных — этапных — работ, как Грозный из «Псковитянки». Нет Досифея из «Хованщины», Олоферна из оперы Серова «Юдифь», не сохранился Сальери. Нет «Забытого», «Полководца», «Семинариста», «Райка», «Червяка», отсутствует «Титулярный советник».

Особое место среди шаляпинских записей занимают фрагменты из оперы «Борис Годунов», записанные в 1928 году непосредственно со сцены лондонского театра «Ковент-Гарден». Эта пластинка отличается от всех прочих своим документальным характером: паузы, удаления от микрофона, шаги по сцене, грохот брошенной скамейки не мешают впечатлению, наоборот, за этим угадывается игра Шаляпина — момент его творчества на публике. Самая тишина зала, потрясенного гениальной игрой и пением Шаляпина, безграничная принадлежность певца только этой минуте решительно выделяют эту запись из ряда других, технически более совершенных, свободных от случайных шероховатостей, но передающих не столько неповторимый процесс публичного вдохновения, сколько доведенное до совершенства и тоже по-своему вдохновенное воспоминание о нем.

Трагедия величайшего из певцов — разлука с родиной, с которой так органически связано его искусство,— привела к тому, что, за малыми исключениями, Шаляпин записал за границей лишь то, что создал за годы работы в России. Умирая, он с горечью говорил, что не создал своего театра. Это так и не так. Он не создал театра конкретного, в котором мог полностью осуществить свои актерские и режиссерские замыслы. Но влияние его на музыкальный театр нашей страны и всего мира огромно. После Шаляпина уже невозможно ни петь, ни играть, как играли и пели до его вокально-театральной реформы. И хотя искусство актера Шаляпина осталось незакрепленным, голос его навсегда сохранит и для нас, не видевших его живого, величие его синтетического искусства, ибо, как сказал знаменитый критик Владимир Васильевич Стасов, и музыкальность, и вокальный дар Шаляпина, и актерский заключены прежде всего «в гигантском выражении его пения».

1967

В ТРОЕКУРОВЫХ ПАЛАТАХ

Где находится в Москве Дом Союзов, вы знаете. Так вот если пройти по улице Пушкина, повернуть в Георгиевский переулок, то налево во дворе обнаружите здание XVI столетия — палаты ближних бояр Троекуровых. Ближних потому, что один из Троекуровых был женат на тетке Ивана Грозного, а другая — два века спустя бита кнутом по делу царевича Алексея. Ныне в этих трехэтажных палатах размещен Центральный государственный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки. К этому надо добавить, что отпочковался этот музей от Московской консерватории. Как самостоятельное учреждение возник в 1943 году. Возглавляет его Екатерина Николаевна Алексеева, широко известная своей неукротимой энергией и страстной любовью к делу. Как, впрочем, и весь коллектив — великолепные работники, преданные музыке и музею.

Мне надлежит рассказать об этом музее по телевидению. Но как это сделать? Показать все залы?

Нет, следить за непрерывным движением камеры телезрителям будет и трудно и утомительно. Да за шестьдесят минут и не покажешь и не перескажешь всего. Просить о продлении эфирного времени? Нет! Я сам просил час: передача должна пройти в темпе. Лучше отобрать небольшое число изображений и предметов, но так, чтобы каждый раз возникал «микросюжет» — маленький рассказик, какая-то маленькая история — и чтобы эти «микросюжеты» так были бы связаны между собой, чтоб один из другого вылетал бы, как зерна из лопнувшего стручка. А рассказать надо и о величии русской музыки, и о зарубежной, о народной песне и о музыке симфонической, об опере, о XVIII и о XIX веке, и о современных советских

композиторах, и, хотя бы совсем немного о великих исполнителях, о направлениях и школах, о дружбах, о творческих связях... И думать о том, чтобы рассказ на тему, в общем-то специальную, оказался доступным не только для музыкантов и для любителей музыки, но и для тех, кто с серьезной музыкой встретится, может быть, даже впервые. В такой передаче должен каждые пять-шесть минут возникать «микрорассказ» на тему: потерялся, был найден или разгадан и оказался... Отсюда должен возникнуть еще один аспект передачи — эпизоды из истории самого музея.

Советуюсь с сотрудниками музея — особенно часто с Людмилой Зиновьевной Корабельниковой. Делюсь соображениями. Слушаю записи, чтобы отобрать из двадцати тысяч единиц хранения минут на двадцать музыкальных цитат.

Брожу по залам, разглядываю портреты, наклоняюсь... Моцарт, Брамс, Дворжак, Малер, Дебюсси...

Целый этаж посвящен истории русской музыки... Афиши. Программы концертов. Партитуры. Клавиры. Черновые наброски. Письма. Вещи, принадлежавшие музыкантам. Фортепиано, за которым сочинялся «Князь Игорь». Фисгармония Сергея Ивановича Танеева. Его ученый труд о контрапункте строгого письма. Портрет Льва Николаевича Толстого, подаренный им Московской консерватории. Макеты театральных декораций, эскизы — сады Черномора, подводное царство, ампирный домик с колоннами, утопающий в зелени. Половецкие шатры. Царский терем в Кремле. Дворцовая арка над Зимней канавкой. Красное знамя над казачьей толпой. Портреты... Фотографии Мусоргского — преображенные вдохновением простые черты. Шаляпин — Борис Годунов. Шаляпин — Варлаам. Шаляпин — Досифей. Певица Забелла-Врубель в русском кокошнике. Строгий Римский-Корсаков за работой. Элегантный Чайковский. Певец Фигнер с закрученными усами, в кивере и в лосинах — Германн. Печальная красавица Иоланта — Мравина, примадонна петербургской Мариинской оперы. Рукопись Шестой — «Патетической» — симфонии Чайковского. Проницательное лицо в пенсне — дирижер и пианист Александр Зилотти — рисунок Шаляпина. Класс профессора Московской консерватории Зверева — среди мальчиков в форменных курточках Рахманинов и Скрябин. Сосредоточенный Рахманинов за роялем. Его карандаш, календарь, часы. Скрябин с поднятыми бровями. Тучный, с умным лицом Глазунов. Авторы

«Интернационала». Шостакович вместе с Мравинским — углублены в партитуру. Мравинский во время концерта — волевое лицо, палочка, взметающая смычки.

Что отобрать?

Целый этаж музея занимают музыкальные инструменты, на которых играют народы Земли: от самых простых барабанов и флейт, сохраняющих первобытный вид, до инструментов современного симфонического оркестра. Тут — бубны и балалайки. Бандуры. Гусли. Кяманчи. Кураи. Кумузы. Дудуки. Бандуры. Охотничьи рога. Литовский каннель. Японский самейдайк. Румынский най. Индонезийский ситар. Гонги. Спинет XVI столетия. Клавесин. Первые образцы фортепиано... Более двух тысяч инструментов.

Если я покажу фагот, то почему не показал зурну, волынку, литавры? Если покажу литавры, то чем объяснить, что я пренебрег арфой, контрабасом, челестой?

Поэтому выберем инструменты самые неожиданные, но инструменты с судьбой.

Фанфара. Трофей Семилетней войны, отбитый у противника русским солдатом в 1759 году.

А это — серебряная труба с Георгиевским крестом и надписью: «За храбрость при Фер-Шампенуазе» — то есть за последнюю битву, в которой Наполеон в 1814 году потерпел поражение, после чего русские войска вступили в Париж.

Покажем барабан, на который Наполеон во время сражений любил ставить ногу. Может быть, даже щелкнем по нему пальцем.

Приобщим к этим трем гитару цыганки Тани — из хора Ильи Соколова, от пения которой однажды разрыдался Александр Сергеевич Пушкин.

Это только четыре инструмента из двух с лишним тысяч, но все с увлекательной «биографией». Об остальных можно сказать, назвав самые разные, но не больше восьми — десяти: перечисления по телевидению утомительны, а уж если перечислить, то — сопоставлять по контрасту — глокеншпиль и баян, виола дамур — балалайка...

Рукописный отдел музея. Ему одному можно посвятить передачу. И даже не одну, а целую серию. Однако сначала надо сказать обо всех отделах музея, стало быть, выбрать манускрипты для передачи только самые замечательные, значение которых очевидно даже для тех, кто не имеет отношения к музыке и даже не интересуется ею. Но человек мало-мальски культурный понимает, что столик Михаила Ивановича Глинки, на котором писалась

партитура «Руслана»,— малюсенький, не более тумбочки у постели, только повыше,— каждый поймет, что это святыня. Столик показать обязательно следует.

Но мы говорили о рукописях. Поэтому покажем «Полное собрание сочинений и романсов М. И. Глинки» с надписью, которая сделана рукой его друга — писателя, ученого, музыканта Владимира Федоровича Одоевского:

«Отдано мне 23-го февраля 1849 года Михаилом Ивановичем Глинкою с тем, чтобы никому не передавать, не давать.

Кн. В. Одоевский».

А внизу: «Точно так. *М. Глинка».*

Такие вещи особенно остро передают ощущение подлинности.

Покажем партитуру «Евгения Онегина», переписанную собственноручно Чайковским.

А за ней — партитуру оратории Георгия Свиридова «Памяти Сергея Есенина».

О каждой из них можно сказать очень много и очень важное. И очень интересно сказать. Нет, не надо! Мы ведь решили обозреть пока богатства музея и выбираем рукописи, самый вид которых говорит уже о бесценных сокровищах Рукописного отделения.

Еще четыре автографа:

«Поэма экстаза» Скрябина. Писанная его рукой.

«Танец с саблями» Хачатуряна — рукопись автора.

«Сцена в корчме» из «Бориса Годунова» — Мусоргского рука!

«Священная война» Александрова, ставшая народной песней. Штамп: «Подписана в печать 28 июня 1941 года». На шестой день войны.

Теперь отберем изобразительный материал.

Портреты:

Чудо XIX столетия колоратурное сопрано Аделина Патти.

Чудо XX века — Антонина Нежданова.

Программа концерта гениального чешского дирижера Артура Никиша. В программе «Так говорил Заратустра» Рихарда Штрауса.

А вот сам Рихард Штраус — крутой и высокий лоб, щетка усов. Фото с автографом. (Не путать с Иоганном Штраусом — сочинителем вальсов и его отцом — тоже Иоганном Штраусом и тоже сочинителем вальсов.)

Программа Персимфанса. Так назывался Первый симфонический ансамбль — оркестр без дирижера, выступавший в Москве в продолжение десяти лет — с 1922 года по 1932-й. С этим оркестром играли лучшие музыканты — солисты. Программа, которую я беру в руки, оповещает об участии в концерте профессора Московской консерватории — замечательного советского пианиста Генриха Густавовича Нейгауза.

Из записей продемонстрируем пластинку Ивана Ершова — это большая редкость. Иван Васильевич Ершов — один из самых замечательных артистов русской оперной сцены, певец высочайшей музыкальной культуры и гениального актерского дарования — пел в Петербурге на сцене Мариинского театра. Это был неподражаемый Гришка Кутерьма в «Сказании о граде Китеже» Римского-Корсакова, удивительный Финн в «Руслане», не сравнимый ни с кем исполнитель героических партий в операх Вагнера — Зигфрида прежде всего. (Ершов умер во время Отечественной войны.) Он не любил записываться, и пластинки его — величайшая редкость. Пластинка, хранящаяся в Музее музыкальной культуры — с арией Рауля из «Гугенотов», оперы Мейербера,— еще дореволюционных времен. Предлагаю ее послушать. Вас удивит этот благородный героический тенор! Попросим включить эту запись...

Какой сильный и властный голос! С величайшей легкостью, без напряжения берущий верхнее «до» и при этом серебристый, светлый, значительный.

Ария спета... Вместе с Ершовым мы оказались в Петербурге. А Музей музыкальной культуры все же возник в Москве, в недрах Московской консерватории. Поэтому вернемся в Москву.

В 1867 году сюда приезжал гениальный французский композитор и дирижер — Гектор Берлиоз. Его пригласили в консерваторию. По обычаю попросили расписаться. Он оставил автограф мелом, на классной доске. Так с тех пор она и хранится. Теперь — в музее.

А это — дирижерская палочка Николая Григорьевича Рубинштейна — основателя и первого директора Московской консерватории, брата Антона, которого публика знает как автора оперы «Демон». Вот Николай Рубинштейн — фото.

Замечательный дирижер и один из величайших пианистов XIX века, Николай Рубинштейн основал в Москве не

только консерваторию. Он основал отделение Русского музыкального общества и выступал в его концертах более трехсот раз. Он поддержал молодого Чайковского, пригласил его в консерваторию в качестве педагога. После смерти Рубинштейна Чайковский написал трио и посвятил его «Памяти великого артиста». Эти три слова и вдохновенная музыка говорят миру о Рубинштейне больше, нежели могут сказать о нем ученые диссертации.

Коль скоро речь зашла о Московской консерватории — расскажу о находке, обнаруженной в здании консерватории. Это — архив замечательного русского композитора Александра Александровича Алябьева. Впрочем, без этой находки мы даже не могли бы судить, насколько он замечателен.

Судьба этого музыканта сложилась трагически. Весною 1825 года,— это было в Москве,— у Алябьева обедало несколько молодых людей, потом сели за карты. Во время игры один из партнеров нарушил правила. И Алябьев поссорился с ним. Два дня спустя, возвращаясь в свою деревню, этот игрок скончался. Как заключил врач — от кровоизлияния. Но на имя губернатора был прислан ложный донос. И Алябьева посадили в тюрьму, где продержали три года. Следствие шло в нарушение всех законов. И хотя обвинение в убийстве доказано не было, приспешники Николая I объявили Алябьева в смертоубийстве и сослали в Сибирь. Потом перевели на Кавказ... Вернуться в Москву ему разрешили только через пятнадцать лет, да и то без права показываться в публике и без восстановления в правах. Умер Алябьев в 1851 году. Слава прошла мимо. Он остался в памяти поколений только как автор нескольких сочинений, и прежде всего знаменитого «Соловья».

В начале Великой Отечественной войны освобождали подвалы Московской консерватории для бомбоубежища. Вытащили груды промокшей нотной бумаги, повесили для просушки на спинки кресел в концертном зале. Это оказались сочинения Алябьева, пролежавшие без употребления столетие без малого. После войны разбором архива, прочтением всех этих рукописей, исследованием творчества Алябьева занялся музыковед, в ту пору сотрудник музея Борис Васильевич Доброхотов. И открыл множество сочинений первоклассного композитора. Время не состарило эту великолепную музыку. Теперь ее играют повсеместно — инструменталисты, оркестры. Часто звучит она в радиопередачах. Судите сами, какая прелесть «Про-

щальная полька», написанная в 1848 году для оркестра в малом составе. Какое изящество! Пусть она прозвучит две с половиной минуты...

Музей не только хранит — он воскрешает музыкальные сочинения. Не только затерянные. Но и несправедливо забытые. Не оцененные по достоинству. Сейчас мы послушаем отрывок из музыкальной трагедии «Орфей». Написал эту музыку солдатский сын Евстигней Фомин. Написал в 1791 году, в год смерти Моцарта. Нет сомнения, что Фомин — самый выдающийся композитор России XVIII столетия и его «Орфея» можно смело поставить в один ряд с мировыми шедеврами.

Кто вернул это сочинение к жизни?

Музей музыкальной культуры!

Кстати, если бы Фомин жил после Бетховена, можно почти не сомневаться — в его музыке увидели бы подражание Бетховену. Между тем Фомин умер в 1801 году и не мог слышать ни одной бетховенской ноты. (Включим цитату из «Орфея» — две минуты и десять секунд.)

Один из старейших профессоров Московской консерватории — пианист Александр Борисович Гольденвейзер (он умер в 1961 году), возвращаясь с концертов, складывал дома каждую программу, каждую афишу, собирал ноты, книги по музыке. Мало-помалу его квартира превратилась в музей. Потом была передана Музею музыкальной культуры и функционирует сейчас как его филиал. Одно из ценнейших приобретений Гольденвейзера — это купленный им в 1929 году у какой-то старухи альбом современницы Пушкина. Специалисты предполагают,— это предположение выдвинула литературовед Людмила Васильевна Крестова,— что хозяйкой альбома была Голицына Наталья Степановна, урожденная графиня Апраксина. Но кем бы она ни была — такое созвездие имен в одном альбоме встречается крайне редко. Тут и Пушкин, и Крылов, и Жуковский, Тютчев, Мицкевич, Бальзак, Теофиль Готье, композиторы Керубини, Боальдье, Мейербер, Спонтини, знаменитый пианист Тальберг, певцы и певицы, такие, как Джованни Рубини, Полина Виардо, Аделина Патти... Вот страница с автографом Пушкина:

Она одна бы разумела
Стихи неясные мои,
Одна бы в сердце пламенела
Лампадой чистою любви.

22 сентября 1826 года

Эти строки из стихотворения «Разговор книгопродавца с поэтом» вписаны в альбом Голицыной вскоре после возвращения Пушкина из михайловской ссылки. В Москве.

Вот автограф Листа. 1842 год, когда он приезжал на гастроли в Россию.

Автограф Россини. Прошу обратить внимание: мы о нем еще вспомним!

Отложим альбом! Еще бóльшая драгоценность из коллекций музея:

Тетрадь эскизов Бетховена, относящаяся к 1802—1803 годам. Подлинник рукописи с необыкновенной судьбой.

В 1827 году, сразу же после смерти Бетховена, все его имущество — от рукописей величайших его творений до глиняных бутылок и жестяной кружки, стоявших на кухонной полке,— все было продано с аукционов в пользу племянника Карла. И рукописи шли по цене, во много раз меньшей, чем карманные часы композитора и его метроном. В очень короткий срок тетради, писанные рукою Бетховена, разошлись по всему свету. Из них изымали листы, от листов отрезали строчки. Их продавали тем, кто хотел пополнить свою коллекцию автографом великого композитора.

Одна из тетрадей, причем в хорошей сохранности (из нее вырезана только половина листа), была привезена в Петербург и попала в библиотеку крупного мецената, великолепного музыканта, почитателя бетховенского творчества — Михаила Юрьевича Виельгорского. Близкий знакомый Пушкина, Лермонтова, Жуковского, Глинки, Виельгорский в молодости во время одной из своих заграничных поездок познакомился в Вене с Бетховеном. Но тетрадь попала к нему, очевидно, не от самого композитора, а уже в 50-х годах. В начале нынешнего столетия она составляла собственность внука Виельгорского — Веневитинова и находилась в Москве. Сведения о ней попали в печать. Композитор Танеев считал необходимым напечатать ее. Но тут следы ее вновь затерялись. Обнаружилась она в одном из московских хранилищ в 1927 году среди бумаг, изъятых из дворцовых архивов. Во время Отечественной войны она поступила в Музей музыкальной культуры. Десять лет трудился над ее расшифровкой сотрудник музея — музыковед Натан Львович Фишман,

разобравший эти иероглифы с глубочайшим проникновением в бетховенский творческий метод и стиль, с терпением, удивляющим даже самых упорных текстологов. Труд вышел в 1962 году под грифом музея, и весть о нем пронеслась по всему музыкальному миру. Открылись многие тайны творческой лаборатории Бетховена, вписавшего сюда наброски своей гениальной Третьей симфонии, известной под названием «Эроика». В этой тетради отразилась работа Бетховена и над «Крейцеровой сонатой», и над фортепианной сонатой ми-бемоль мажор, известной под номером 18. Тут пятнадцать вариаций и фуг (сочинение 35-е) для балета «Творения Прометея». Неизвестный дуэт на слова Метастазио. Наброски к оратории. Багатели. Рондо. Фуги. Терцет. Каноны... Ученый исследовал зарождение этих «спутников» «Героической» симфонии, проследил возникновение всех этих замыслов. Высокую оценку этой работе дали крупнейшие музыковеды мира. Польский журнал пишет, что эти три тома — «окно, позволяющее заглянуть во внутреннюю жизнь одного из величайших гениев человечества». (Здесь можно и даже нужно прослушать «Канон» из шестнадцати тактов. Это — новинка!)

В ту же тетрадь Бетховен вписал тему, напоминающую русскую народную песню. Это — не удивительно.

В двух квартетах Бетховена, которые он посвятил графу Разумовскому — русскому посланнику в Вене, звучат темы русских народных песен: «Слава на небе солнце высокому» и «Ах, талан ли мой талан таков». Убежденный в том, что искусство объединяет все человечество, Бетховен спустя десять лет принялся за составление сборника «Песни разных народов», которые он выпустил в сопровождении скрипки, виолончели и фортепиано. В этот сборник вошли песни немецкие, португальские, испанские, тирольские, венецианские, польские... Но открывают сборник три русских песни — «Во лесочке», «Ах, реченьки» и «Как пошли». В том же сборнике помещена (под названием «Air cosaque» — то есть «Казачья песня») украинская песня «Іхав козак за Дунай». Песни русских солдат и казаков, освободивших Европу от владычества Наполеона, в ту пору были весьма популярны. И не случайно,— это я видел сам в Бонне в доме Бетховена,— на письменном столе композитора стоят две раскрашенные игрушки — русские казаки, несущиеся на конях с пиками наперевес...

И еще одно украшение коллекции Музея музыкальной культуры — «Аврора». Кантата Джиоакино Россини. Отыскала ее научный сотрудник музея Евгения Николаевна Рудакова. Это было зимой 1942 года. Узнав, что в Углич каким-то образом попала рукопись великого итальянского композитора, Рудакова — на поезд (а в ту пору это было не просто!) — и в Углич! И сразу в музей, в «церковь Дмитрия-царевича на крови». В музейной книге о Россини ни слова. Рылась в архиве, покуда не отыскала в церковном подвале. Что же ей удалось выяснить?

В 1815 году, по окончании военных действий в Европе, вдова великого полководца Михаила Илларионовича Кутузова — Екатерина Ильинишна, находившаяся уже в преклонных годах, уехала в Италию. И познакомилась там с Россини, который посвятил ей кантату в знак уважения к имени, которое стало символом освобождения народов. После смерти Кутузовой рукопись кантаты перешла к ее дочери, в замужестве Опочининой. А имение Опочининых находилось как раз возле Углича. Так что все прояснилось.

Действующие лица кантаты — Аврора и Гений. Интересно, что в сцене появления Авроры звучит тема русской народной песни «Ах, зачем бы огород городить».

(Тут в передаче следует музыка!)

Но еще интереснее, что тему этой же песни Россини вскоре использовал в финале оперы «Севильский цирюльник». Думали ли вы когда-нибудь, что этот многоголосный финал знаменитой итальянской комической оперы, который сейчас зазвучит, вырос из русской народной песни?!

(Включим запись. Немного послушаем — минуту или даже минуту с четвертью.)

Рассказывали, будто эту тему напевал, спускаясь с лестницы, во Флоренции внук Кутузовой — молодой Опочинин. По другой версии эту песню напевала молодая графиня Апраксина, и будто бы, услышав ее, Россини воскликнул: «J'ai mon affaire» (Нашел!) — и убежал, чтобы записать эту мелодию. Последнее очень похоже на правду, особенно если мы вспомним, что Россини был знаком с графиней Апраксиной, впоследствии по мужу Голицыной, в альбоме которой сохранился его автограф.

Молодой в ту пору композитор Александр Варламов, услышав «Севильского цирюльника» впервые, узнал рус-

ский мотив и чуть не вскочил с места. «Экой плут,— сказал он, радуясь,— ведь это он у нас украл, а хорошо, мастерски свел на польский»,— то есть на полонез.

Так русская песня вошла в одну из самых прославленных опер мира.

А вот рукопись: «Гамлет» Варламова — музыка к тому спектаклю Малого театра в Москве, состоявшемуся 22 января 1837 года, в котором публику потрясла игра великого Мочалова и который так восхищает нас в пересказе и в разборе Белинского...

(Сыграем в следующий раз.)

В Музей музыкальной культуры я советую зайти каждому, даже и тем, кто не обладает музыкальным слухом и не играет ни на каком инструменте. Ибо без представления о музыкальной культуре трудно иметь достаточно полное представление о культуре вообще. Литература, живопись, театр, музыка связаны между собой. Переплетаются. Вот небольшой пример.

За два месяца до того, как Белинский в Москве принялся за статью о Мочалове, в Петербурге — это было 27 ноября 1836 года — состоялось первое представление оперы Глинки «Иван Сусанин». Пушкин сидел на этом представлении в одиннадцатом ряду. И в антрактах к нему подходили незнакомые люди и поздравляли с успехом оперы. Почему? Ведь либретто писал не Пушкин. Прямого отношения к опере он не имел. Но все понимали, что успех Глинки Пушкин воспринимает как победу русской национальной культуры. И радуется успеху Глинки, как своему.

Две недели спустя после премьеры на ужине в честь Глинки, где собрались Виельгорский, поэты Вяземский и Жуковский, присутствовал и Пушкин. И каждый написал шутливое четверостишие в честь Глинки. А Владимир Одоевский — писатель, критик и музыкант — сочинил на эти стихи канон. Можно его прослушать.

Пой в восторге русский хор,
Вышла новая новинка.
Веселися Русь! Наш Глинка —
Уж не Глинка, а фарфор!

Четверостишие Жуковского. Вяземский продолжил:

За прекрасную новинку
Славить будет глас молвы
Нашего Орфея Глинку
От Неглинной до Невы.

Затем перо взял снова Жуковский:

В честь толь славные новинки
Грянь труба и барабан,
Выпьем за здоровье Глинки
Мы глинтвейну стакан.

А Пушкин закончил:

Слушая сию новинку,
Зависть, злобой омрачась,
Пусть скрежещет, но уж Глинку
Затоптать не может в грязь.

Даже такая коллективная шутка показывает, в каком сложном переплетении являются перед нами музыка и литература. Не говоря уже о том, что поэзия продолжает в музыке свою вторую — новую — жизнь.

Гимн Петрарки — великого поэта Возрождения, написанный в XIV веке и обращенный к его возлюбленной Лауре, которую он именовал Мадонною, вдохновил великого польского композитора Станислава Монюшко на сочинение кантаты. Но так получилось, что в Польше эту музыку узнали благодаря... Музею музыкальной культуры. Сейчас объясню!

В 1856 году Монюшко, живший в ту пору в Вильнюсе, приехал в Петербург и дал концерт, в программу которого включил свое новое сочинение «Гимн Петрарки» («К Мадонне») — так значилось на афише. Великий музыкальный критик Серов писал, что это был один из лучших концертов сезона.

После смерти Монюшки Николай Рубинштейн дал два концерта в Варшаве в пользу семьи покойного композитора. И в знак благодарности вдова Монюшки подарила Рубинштейну черновую партитуру «Мадонны». Так эта рукопись попала в Москву.

Первый лист утрачен, где и когда — неизвестно. Но, подготовляя сочинение к печати, композитор Ирина Николаевна Иордан обратила внимание на то, что чернила с пропавшей страницы промокнулись на обороте предшествующей. И основные знаки можно прочесть, рассматривая их в зеркало. Иордан восстановила весь замысел. И нельзя не согласиться с Серовым, что первый хор «поразительно прекрасен». Вот он звучит — величественный и словно бесплотный,— одно из лучших творений хоровой музыки...

Высоко ставил Монюшко Глинка. Еще более ценил его Даргомыжский. Ну а раз мы заговорили о Даргомыжском, то нельзя не сказать о том, что в одном он превзошел

всех — в уважении к поэтическому слову Пушкина. Он написал оперу «Каменный гость», не изменив и не сократив почти ни одного пушкинского стиха. И воплотив поэтический текст в напевно-декламационной вокальной линии, поддержанной очень скупым оркестровым сопровождением.

В этом смысле прямым продолжателем Даргомыжского был Мусоргский, который в своих операх шел не от симфонии, не от драмы, не от оркестра, а от живых интонаций человеческого слова, живой человеческой речи.

Мусоргский высоко чтил Даргомыжского, как чтили его и Римский-Корсаков, и Балакирев, и Бородин, и Цезарь Кюи, и Владимир Васильевич Стасов, прозвавший эту пятерку «Могучей кучкой». Создание русской национальной музыки все они считали своим общим делом. И если один умирал, не воплотив своего замысла, этот замысел завершал другой. Когда умер Даргомыжский, «Каменного гостя» по его эскизам дописал Кюи, а наоркестровал Римский-Корсаков... Вот кабинет Римского-Корсакова на Загородном проспекте в Петербурге. Вот витрина, ему посвященная.

Умер Мусоргский — Римский-Корсаков завершил за него «Хованщину», оркестровал «Ночь на Лысой горе», отредактировал «Бориса Годунова». Умер Бородин — и Римский-Корсаков вместе с молодым тогда Глазуновым завершают неоконченного «Князя Игоря»... Вот стол, за которым писался «Князь Игорь». Выписки из Ипатьевской летописи — рукой Стасова, помогавшего друзьям и советом, и знаниями, и книгами из Публичной библиотеки, где он служил. Множество выписок!.. Бородин сам сочинял либретто для своей оперы. Это — обгорелые рукописи, спасенные в Ленинграде во время пожара в квартире публикатора бородинского наследия профессора Дианина, вывезенные потом из осажденного города... Сейчас вот мы слышим арию Кончаковны из «Князя Игоря» — голос Надежды Андреевны Обуховой.

Особая тема — нам сегодня ее не поднять — это музыкальный фольклор народов нашей страны, вошедший в творения русской классической музыки. Лучшего примера, чем «Половецкие пляски» Бородина, не придумаешь. Я однажды в Алма-Ате услышал оркестр народных инструментов имени Курман-Газы. И поразился сходству в характере плясок. Казалось, Бородин знал о родстве половцев (они же кипчаки) с казахами. А на самом деле думать так нет никаких оснований. Это установлено было

в более позднее время. Так что это просто великолепная интуиция!

А Римский-Корсаков! А Балакирев, собиравший кавказский фольклор! А Мусоргского «Пляска персидок»! Для Чайковского этот интерес менее характерен. Но все же он проявлялся, и я сейчас прошу послушать грузинскую колыбельную песню «Иав нана, вардо нана». И вслед за тем — «Арабский танец» из «Щелкунчика» — балета Чайковского. Необыкновенное сходство!

Чайковский узнал грузинскую песню от своего друга, ученика Римского-Корсакова композитора Ипполитова-Иванова, который записал ее в Восточной Грузии. Ипполитов-Иванов долгие годы жил в Тифлисе. И тут законно вспомнить о Захарии Петровиче Палиашвили — основоположнике новой грузинской музыки, авторе опер «Абесалом и Этери» и «Даиси». Палиашвили учился в Москве у Танеева, а Танеев, в свою очередь,— у Чайковского. Другими словами, Палиашвили — композитор школы Чайковского. Тогда как Римский-Корсаков возглавлял петербургскую школу. У него учился один из первых композиторов Грузии Мелитон Антонович Баланчивадзе. И классик армянской музыки — Спендиаров. И эстонец Артур Капп. И крупнейший композитор Украины Микола Лысенко.

Московская и петербургская школы различны. Но они союзники, а не антагонисты. Обе утверждали начала реалистические, народные, национальные. И переписка Чайковского и Римского-Корсакова — свидетельство общности. Не вкусов. Не стилей. Но общности задач. И общности интересов. Сейчас вы услышите; короткий пример убедит вас — это сотрудники.

Лето 1869 года Чайковский проводил в имении Каменка на Украине. Сидя как-то за сочиненьем оперы, он услышал, что в соседней комнате плотник, калужский крестьянин, поет:

Сидел Ваня на диване,
Стакан рому наливал...

Чайковский записал эту песню и сообщил ее Римскому-Корсакову. Римский-Корсаков включил ее в сборник «Сто русских народных песен».

В 1871 году Чайковский принялся за сочинение струнного квартета. И в основу второй части положил тему «Вани на диване»... Послушаем! Полминуты...

В 1876 году Николай Рубинштейн решил устроить в консерватории специальный концерт — только для одно-

го человека — Льва Николаевича Толстого. На этом вечере играли Первый квартет Чайковского. И, слушая «Анданте» — вот это самое, построенное на теме «Сидел Ваня...» (которое сейчас зазвучало), Толстой разрыдался!

В этой витрине — «Пиковая дама» Чайковского: рукопись, готовая для набора. Первые исполнители. Германн — Николай Николаевич Фигнер.

Интереснейшие сведения о «Пиковой даме» заключают в себе мемуары поэтессы Лидии Яковлевны Нелидовой-Фивейской, записанные по просьбе музея.

Нелидова пишет, что в последние годы жизни, живя за границей, Шаляпин мечтал спеть Германна. «Мы вместе с Пушкиным создали Бориса Годунова, Мельника,— говорил он Фивейской.— Я мечтал спеть Германна, хотя это теноровая партия, но, поверьте,— это было бы моим лучшим созданием! Как я его чувствую! Как он близок мне! Как гениально выражен он в музыке Чайковского!» И дальше: «Я хочу спеть самого Пушкина! И после этого уйти на покой».

Считая, что в «Цыганах» Пушкин в Алеко изобразил самого себя и что Алеко в опере Рахманинова — тип неестественный, Шаляпин просил Нелидову-Фивейскую написать к рахманиновскому «Алеко» пролог. Поэтесса исполнила его просьбу и написала стихи для задуманного пролога. Однако Рахманинов,— это было в 1936 году, незадолго до столетия со дня гибели Пушкина,— мягко отклонил предложение дописать музыку. Требовательный по отношению к себе беспредельно, Шаляпин ошибался. И монолог в его исполнении — это гениальное творение, достойное Пушкина и Рахманинова. Слышите, зазвучал!

«Весь табор спит...»

Одна эта запись способна дать представление о величии русской поэзии, русской музыки и гениального дарования Шаляпина!..

Над витриной — фото Рахманинова. 1936 год. А рядом — в пору создания «Алеко».

Письмо Рахманинова к Глазунову касательно исполнения в Петербурге Первой симфонии Рахманинова, которая при первом исполнении провалилась. 1898 год.

Портрет Глазунова.

Рахманинов и Глазунов вместе.

Декрет Ленина о национализации средств Российского музыкального общества и передаче их консерватории.

Глазунов — первый директор Петроградской консерватории в своем кабинете.

Письмо Глазунова к Анатолию Васильевичу Луначарскому, характеризующее Глазунова как художника и человека, замечательного по дальновидности.

«Глубокоуважаемый Анатолий Васильевич, в Петроградской государственной консерватории обучается по классу теории композиции и игры на фортепиано даровитейший ученик, несомненно будущий композитор, Дмитрий Шостакович. Он делает колоссальные успехи, но, к сожалению, это вредно отражается на его болезненном организме, ослабленном от недостатка питания.

Покорнейше прошу Вас не отказать поддержать ходатайство о нем в смысле предоставления талантливейшему мальчику способа питания для поднятия сил его.

А. Глазунов

16 августа 1921 года».

В это время Дмитрию Дмитриевичу Шостаковичу не исполнилось еще и пятнадцати лет.

Глазунов не ошибся. Шостакович оказался достоин своих гениальных предшественников и учителей, достоин времени, в которое он живет. И одно из самых прославленных доказательств этого — Седьмая симфония, начатая в условиях ленинградской блокады.

Партитура Седьмой симфонии.

Фото: Шостакович на крыше консерватории в пожарной каске.

Фото: блокадный Ленинград. Афиша симфонического концерта и столик на улице, за которым продаются билеты на исполнение Седьмой симфонии.

Первое исполнение Седьмой симфонии за рубежом. За пультом — Артуро Тосканини.

Пластинки:

Одиннадцатая симфония — «1905 год». Образ революционного народа. Двенадцатая симфония — образ Ленина.

Четвертая симфония, Пятая — образ нашего современника.

Шостаковичу присуща широкообъемлющая и глубокая мысль, связующая современность с историей. Он сам — наша будущая история. И замечательный сегодняшний день нашей музыки. А во многом и завтрашний, когда каждая его тема будет помниться миллионами людей

и напеваться так же свободно, как напеваются его мелодии из музыки к кинофильмам.

Шостакович всегда впереди. Всегда в преодолении самого себя. Не повторяя ни себя, ни других. Не успокаиваясь. Не старея.

Вот он на фотографии. Вместе с Владимиром Маяковским. В работе над музыкой к спектаклю «Клоп», который ставил тогда Всеволод Эмильевич Мейерхольд.

Сергей Сергеевич Прокофьев. Другой великий наш современник, для которого существует мир только грандиозных событий и великих идей. Вспомним темы его сочинений за последние пятнадцать лет его жизни.

Александр Невский.

Иван Грозный.

1812 год («Война и мир»).

Гражданская война («Семен Котко»).

Отечественная война («Повесть о настоящем человеке»).

Симфонии. Сонаты. Кантаты. Балеты.

Шекспир. Лев Толстой. Сказки.

Современная советская проза.

И дружба с великим режиссером, драматургом, художником, мыслителем, теоретиком... (Тут начинает звучать музыка из фильма «Иван Грозный» — хор.)

Фото: Сергей Эйзенштейн, Сергей Прокофьев. Обмышляющие музыку к «Грозному».

Сценарий «Ивана Грозного», подаренный композитору Эйзенштейном с надписью:

«Прокофьеву, преклонясь».

Преклонимся же и мы.

Перед ним.

Перед советской музыкой.

Перед музыкой русской.

Перед музыкальной культурой людей.

На экране появляется афиша — концерты Музея музыкальной культуры. И слово:

Конец

Так вот сложился план этого телевизионного фильма!

1966

ХРАНИТЕЛИ ПРАВДЫ

1

Заведите разговор об архивах. И если ваш собеседник окажется причастным к изучению литературы и к тому же словоохотлив, он вам расскажет про письма Наталии Николаевны Пушкиной к А. С. Пушкину, будто бы пропавшие из Румянцевской библиотеки в Москве при таинственных обстоятельствах и, может быть, даже увезенные за границу. Или услышите историю о сгинувших сочинениях самого А. С. Пушкина, так никогда и не увидевших света, озаглавленных «Дафна и Дабижа, молдавское предание 1663 года» и «Дука. Молдавское предание XVII века». По свидетельству И. П. Липранди, эти повести были написаны Пушкиным в Кишиневе на основе подлинных молдавских преданий. Копии их в составе архива Липранди будто бы поступили в Румянцевскую библиотеку. А где они — так никто и не знает. Поступили — и нет. А может быть, и не поступали.

Поведите разговор дальше — услышите, как однажды — это было в 30-х годах — из Рукописного отдела ленинградской Публичной библиотеки воры крали Остромирово Евангелие: содрали серебряный оклад, а рукопись XI века, не поняв, что она-то и есть главнейшая ценность, сунули за трубу отопления. Там ее и нашли.

Поговорите еще — дойдете до замурованных тайников, вырезанных из тетрадей листов, перемеченных страниц и папок с рисунками, которые поступили в государственные архивы и снова исчезли потом.

Откуда все эти легенды и разговоры?

Порождены эти легенды порядками, царившими когда-то в наших архивах, когда миллионы рукописных ли-

стов находились в ведении одного-двух научных сотрудников, когда каталогов в архивах не было, учет велся «на глазок» и ученым приходилось полностью полагаться на внимание и память хранителей. Выскажет кто-то предположение — хранитель не согласится. Проверить нельзя. Так из предположений рождались легенды. А может быть, не всегда и легенды.

Теперь, по счастию, новых историй подобного рода вы уже не услышите. Никто еще не рассказывал, что автографы великих писателей потерялись среди других материалов Центрального государственного архива литературы и искусства СССР или какая-то рукопись исчезла из его хранилищ. На то и был создан ЦГАЛИ, чтобы великие литературные ценности не могли ни завалиться, ни затеряться, ни пропасть, ни сгореть, ни намокнуть, ни выцвести. А хранились бы самым совершенным и верным способом и были доступны для изучения.

Но прежде, чем рассказать вам о ЦГАЛИ, надо рассказать о его старших «собратьях». Без этого не будет ясно, чем отличается ЦГАЛИ от других архивов. Поэтому обратимся к истории и вспомним имена крупнейших ученых, собравших и сохранивших неисчислимые национальные богатства, без которых невозможно представить себе историю мировой культуры.

2

Когда-нибудь, надо надеяться, будет написана история наших литературных архивов — книга о замечательных архивариусах, об увлекательной судьбе документов, о великих открытиях, сделанных в тишине читальных залов рукописных отделов библиотек и музеев. И тогда по времени создания среди них на первое место встанет Отдел рукописей ленинградской Публичной библиотеки, носящей имя М. Е. Салтыкова-Щедрина. Правда, это не специально литературный архив: под сводами Отдела рукописей хранятся разнообразные документы, писанные не только на бумаге, но и на папирусе, и на коре, и на пальмовых листьях, и на пергаменте, и на шелковой ткани, и на сердцевине растения тао. Тут собраны восточные палимпсесты, древнееврейские, турецкие, арабские, курдские, самарянские, джагатайские рукописи, первенец русской письменности — Остромирово Евангелие 1057 года.

То самое! Тут — Лаврентьевская летопись и свиток из «Книги мертвых», добытый из саркофага фараона в Египте, написанный более трех тысячелетий назад. Тут найденные в катакомбах отрывки папируса II века нашей эры, и латинские кодексы, и листы так называемого «первоначального Корана», молитвенники Марии Стюарт и Анны Ярославовны — дочери Ярослава Мудрого, жены французского короля Генриха I.

Пять тысячелетий заключены в шкафах рукописного отдела ленинградской Публичной библиотеки — уникальные документы, без которых не может обойтись ни один раздел гуманитарных наук. Достаточно вспомнить, скажем, книгу академика И. Ю. Крачковского «Над арабскими рукописями», чтобы представить роль Отдела рукописей Публичной библиотеки для развития мировой арабистики — изучения арабской культуры средневековья. И наряду с этим — Публичная библиотека неиссякаемый кладезь для изучения литературы нового времени. И кто из ученых не использовал документов, хранящихся в Отделе рукописей библиотеки, начало которому было положено покупкой собрания П. П. Дубровского.

В дни Великой французской революции 1789 года скромный актуариус русского посольства П. П. Дубровский, бродя по парижским улицам, стал собирать бумаги, выброшенные из особняков богачей и аристократов, бежавших от народного мщения. Эти ценнейшие находки — четыреста документов и восемь тысяч автографов были привезены Дубровским в Россию и впоследствии куплены у него для Публичной библиотеки за пятнадцать тысяч рублей и тридцать тысяч ассигнациями годовой пенсии, что не составило и малой части их действительной стоимости.

От этой коллекции и пошло Отделение рукописей библиотеки или, как оно называлось вначале,— «Депо манускриптов», первым хранителем которого был поставлен известный поэт и теоретик стихосложения Александр Христофорович Востоков.

Не много имен заведующих Отделением рукописей Публичной библиотеки может назвать историк — не может по той причине, что за полтора века существования библиотеки сто лет из них Рукописным отделением руководили только двое ученых — сперва Афанасий Федорович Бычков, а после того, как он стал директором Публичной библиотеки,— сын его Иван Афанасьевич. Отец вступил в заведование Отделением в 1844 году. Сын, не по-

кидая поста даже во время блокады, умер в 1944 году. Заслуги обоих огромны. При них Отделение стало одним из величайших архивохранилищ мира. Бычковы составляли не только описи поступающих бумаг, но и отчеты, и научные описания. Ивана Афанасьевича — крупного историка, публикатора, члена-корреспондента Академии наук, избранного еще до революции, хорошо знали многие здравствующие ныне исследователи. И все вспоминают, конечно, и широкую, дубовую лестницу, что вела в круглый зал, увешанный превосходными портретами русских писателей, и читальный зал с мраморным Нестором-летописцем.

Казалось, ты попал в подводное царство: ни шума, ни трамвайных звонков — тишина. И часы отбивают возле Ивана Афанасьевича не часы, а столетия. Навстречу с огромной связкой ключей спешит крохотный седенький старичок, покосившийся, как избушка, весь в черном, строго застегнутый, с розовыми ободками вокруг век на бледном лице. Схватив за руку вас и понимая ваши вопросы гораздо быстрее, нежели вы можете торопливо высказать их, он обещает подготовить все материалы на завтра и подводит вас к двери, прощаясь.

На сегодня аудиенция кончена.

Он отличался каким-то особым даром доброжелательства — Иван Афанасьевич. И неизменным стремлением не только предоставить ученому материалы, но и снабдить его новыми, неизвестными. Оказать ему помощь — и в прочтении трудного текста, и в комментировании, и в осмыслении изучаемых документов. Познания Бычкова по глубине и обширности были необычайны. Справедливо будет сказать, что он не только комплектовал и хранил рукописные фонды, но и деятельно содействовал движению науки.

Но что касается пополнения фондов, то в дореволюционное время оно производилось без всякой системы, ибо средств на покупку рукописей библиотека не получала, за исключением случаев особых, когда отпускались ассигнования на приобретение какой-нибудь знаменитой коллекции, скажем, восточных и греческих манускриптов, собранных К. Тишендорфом. Заграничные командировки и даже поездки по русским городам в поисках рукописей практиковались до крайности редко. Не хватало не только средств, но и штатов. Отделение обслуживал один постоянный и один «приглашенный» сотрудник. Изредка рукописный фонд в ранние времена пополнялся за счет военных трофеев, но чаще — слагался из пожертвований

частных лиц. С течением времени к И. А. Бычкову начали поступать в большом количестве архивы общественного характера, и частные, и фамильные. Но передача последних нередко сопровождалась условием не вскрывать бумаг в продолжение обусловленного, иногда очень долгого, срока. Все это объясняет, почему собрание Публичной библиотеки комплектовалось без всякой системы. И почему знал эти сокровища в целом только один человек — Иван Афанасьевич Бычков. Его феноменальная память служила единственным путеводителем в этом безбрежном океане рукописных богатств, ибо даже самого краткого каталога в отделении не было.

3

Основу Отдела рукописей Румянцевского музея в Москве, нынешней Государственной библиотеки имени В. И. Ленина, отметившей недавно свое столетие,— основу отдела составило богатейшее собрание исторических документов Н. П. Румянцева. Но дальнейшие пожертвования превратили его в один из крупнейших литературных архивов. Как и Отделение рукописей «императорской» Публичной библиотеки, этот отдел тоже рос «без чувствительных жертв со стороны казны» (так сказано в одном из отчетов). Покупки осуществлялись «за счет просвещенных жертвователей». Из них крупнейшие составили собрания коллекционера В. М. Ундольского и академика Н. С. Тихонравова. Но большая часть рукописных богатств, в частности огромный архив М. П. Погодина, была получена безвозмездно. Словом, и здесь на приобретение архивов не было истрачено даже и малой части их стоимости.

Важную роль в этом общем внимании к нуждам Отдела рукописей играл авторитет его первого ученого хранителя Алексея Егоровича Викторова. Успешно продолжал пополняться Отдел и позже, когда во главе его встал Григорий Петрович Георгиевский. Это ему посчастливилось обнаружить в избе в Архангельской губернии называемое теперь «Архангельским» Евангелие 1091 года. Ездил Георгиевский на Урал, где в «ямах» жили старообрядцы. Ходил в весеннюю слякоть по московским базарам, куда старьевщики пригоняли возы, груженные всяческой рухлядью, среди которой цепкий, опытный глаз Георгиевского замечал то рукописную книгу, то старинную рукопись.

Он знал всех коллекционеров в Москве. Знал интересных людей. Широко собирал архивы писателей нового времени. Именно он получил от вдовы А. Н. Островского рукописи великого драматурга. Это он вступил в переговоры с Софьей Андреевной Толстой и принял от нее березовые сундучки с рукописями Л. Н. Толстого. Именно к нему привез на извозчике сын поэта Александр Александрович Пушкин бумаги отца и передал вместе со шкафом, в котором они хранились. А рукописи Гоголя, Герцена, Огарева!..

Но никак нельзя сравнивать эту великолепную собирательскую работу Г. П. Георгиевского с заведенным при нем порядком хранения и выдачи рукописей. По складу характера и по взглядам своим Г. П. Георгиевский вовсе не был таким доброхотным помощником и советчиком своих ученых читателей, как Иван Афанасьевич Бычков. Крепко сбитый, с жесткой щеткой усов, без возраста (хотя, когда я узнал его, он был уже в весьма преклонных годах), полный ревнивой страсти, глазами быстрыми, неспокойными следил он в читальном зале за движением рук своих посетителей, листающих манускрипты, добытые им когда-то с таким трудом — им, Григорием Петровичем Георгиевским! Глядя на него, вы невольно вспоминали бальзаковского героя. Казалось, что отдавать другим это рукописное золото, хотя бы и ненадолго, составляет для него невыразимую муку.

Сообщения о поступлениях Г. П. Георгиевский печатал в самой общей и краткой форме, каталогов в Отделе не было. О том, что хранится там, точно знал он один. Читателям же что-либо выведать от него было совсем непросто. Обстановка в Отделе рукописей изменилась только после Октябрьской революции, да и то далеко не сразу.

4

Если Рукописный отдел ленинградской Публичной библиотеки и Отдел рукописей Румянцевского музея не являются *собственно литературными* архивохранилищами, а представляют собою исторические архивы с большим числом фондов литературного содержания, то Рукописное отделение Пушкинского дома Академии наук возникло именно как хранилище документов литературных.

Пушкинский дом был основан в 1905 году. И в числе первых покупок приобрел огромный архив видного литера-

турного деятеля пушкинской эпохи П. А. Плетнева. Известный парижский собиратель А. Ф. Онегин-Отто завещал Пушкинскому дому свою коллекцию с условием, что она будет перевезена в Россию, когда он умрет. Сюда поступили крупнейшие собрания С. А. Венгерова, Стасовых, Д. Я. Дашкова, журнала «Русская старина». Но и Пушкинский дом с самого начала испытывал затруднения, связанные с приобретением за деньги. В 1909 году продавался архив известного историка литературы и библиографа П. А. Ефремова, оцененный тогда в шестнадцать тысяч рублей. И Пушкинский дом смог приобрести только самую небольшую часть. Остальное разошлось по рукам, распылилось, и так до сих пор этот важнейший архивный фонд остается разрозненным. И если все же Пушкинский дом за короткий срок создал богатейшее собрание рукописей, то объяснение этому надо искать прежде всего в том общественном интересе к изучению Пушкина, который особенно возрос с конца прошлого века. Организация специального «Дома Пушкина» сопровождалась широчайшей общественной поддержкой, выразившейся, в частности, в приношениях Пушкинскому дому книг, музейных предметов и рукописей, связанных не только с Пушкиным, но и с эпохою, и с русской литературой вообще. Авторитет Пушкинского дома и главного хранителя его рукописных богатств Б. Л. Модзалевского очень способствовал комплектованию архивных фондов. «Отдать архив Модзалевскому» в кругах гуманитарной по своим склонностям передовой петербургской интеллигенции считалось прогрессивным решением. Если присоединить к этому энтузиазм создателей Пушкинского дома, то станет понятным, почему его рукописное отделение смогло сосредоточить не только пушкинские бумаги, но и значительную часть прямухинского архива Бакуниных, и архивы семьи Аксаковых, Баратынского, Гаршина, Гоголя, Державина, Добролюбова, Достоевского, Крылова, Лескова, Леонида Майкова, Некрасова, Писемского, Полонского, Рылеева, Салтыкова-Щедрина, Тургенева, Успенского, Фета и еще многих и многих писателей, ученых, общественных деятелей XVIII—XIX веков, сумело собрать ценнейшие материалы о декабристах, сосредоточить у себя фонды композиторов, актеров, журнальных редакций. Богато представлены в Рукописном отделении материалы писателей иностранных, иностранных ученых, политиков Запада...

Эти огромные рукописные накопления положили нача-

ло целому ряду научных трудов, выпущенных Пушкинским домом. И не случайно Пушкинский дом стал основой нынешнего Института русской литературы Академии наук СССР: взаимодействие между научно-исследовательским учреждением и архивохранилищем оказалось весьма плодотворным. Кажется, ни один из архивов страны даже и в наше время не может сравниться с Рукописным отделением ИРЛИ по числу научных описаний, обзоров и бюллетеней, а также по числу введенных в научный оборот новых рукописных источников, особенно русских классиков.

Велика во всем этом роль не только Бориса Львовича Модзалевского, но и сына его Льва Борисовича. Первый руководил Отделением по день своей смерти — до 1928 года. На том же посту умер и сын: Лев Борисович заведовал Отделением с 1943 по 1948 год. Эти два имени навсегда связаны с Пушкинским домом и вызывают чувство неизменной благодарности у всех исследователей русской культуры.

И не только два этих имени. То, что сделали А. Х. Востоков, А. Ф. и И. А. Бычковы, А. Е. Викторов, Г. П. Георгиевский, способно вызывать восхищение. Удивительно, как, не имея ни средств, ни достаточной помощи, эти ученые-архивисты сумели собрать и сохранить для истории сокровища, столь колоссальные по числу и значению. И Алексей Александрович Бахрушин — создатель в Москве Театрального музея, носящего его имя, и архива при нем! Или, скажем, создатели музея при московской консерватории, из коего родился нынешний великолепный Центральный государственный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки с его нотными рукописными фондами. Или Дом-музей П. И. Чайковского в Клину, рукописный отдел Третьяковской галереи, богатейшее собрание писем художников в ленинградском Русском музее... Какие замечательные собрания! И в каждое вложен невидимый труд собирателя и хранителя — архивиста.

5

То, что рассказано здесь, касается комплектования литературных фондов и отчасти фондов, отражающих судьбы искусства, в дореволюционное время. После Октябрьской революции положение в корне меняется. На хранение начинают поступать огромные архивы ликвидированных государственных учреждений, духовных академий,

монастырей, ценнейшие документы из опустевших помещичьих усадеб, из реквизированных особняков. И характерно, что в это бурное время специальный человек — М. С. Вишневский — едет по мандату В. И. Ленина на периферию, чтобы сохранить для истории архивные ценности, и пересылает их в Румянцевскую — ныне Ленинскую библиотеку. Много материалов попадает в губернские архивы.

Уже в первые месяцы существования Советского государства в это дело внесен порядок: 1 июня 1918 года Совет народных комиссаров издает декрет о реорганизации архивного дела. Все ведомственные архивы царской России поступают в систему ЕГАФ — Единого государственного архивного фонда, который подчинен специальному учреждению — сперва Главархиву Наркомпроса РСФСР, а с 1922 года — Центрархиву при ВЦИК.

Помимо материалов ведомственного, делового характера, в системе Центрархива оказывается огромное количество рукописного материала, связанного с историей русской литературы, искусства и еще шире — русской культуры, в том числе архивы Дирекции императорских театров, Главного управления цензуры и множество других фондов.

И хотя декрет Совнаркома не касается вопроса о судьбе личных фондов, но и по этой части в хранилищах Главархива сосредоточиваются ценнейшие материалы — Чехова, Достоевского, Скрябина... Да одно перечисление того, что было изъято, скажем, из частных банков и сейфов, могло бы составить солидный том.

Удивление, восторг вызывает то, что сделано архивистами в эти годы! В тех условиях сохранение архивов являло собой настоящий подвиг. Вся страна стронулась с места. Идет еще никогда не бывалое перемещение архивных ценностей. Множество владельцев, бросая архивы на произвол судьбы, бежит за границу. Ценнейшие архивы подвергаются опасности в огне гражданской войны. И в этих условиях, когда страна, удушаемая в кольце блокады, отбивает одно за другим наступления врагов, появляются ленинские декреты об упорядочении архивного дела и специальная, написанная по поручению Владимира Ильича, брошюра В. Д. Бонч-Бруевича «Сохраняйте архивы».

Фамильные и усадебные архивы, свезенные в 1919 году в Москву, в бывший особняк Шереметевых на Воздвиженке, образуют особое отделение ЕГАФ. Вскоре такое же отделение создается и в Петрограде.

Растут фонды и старых хранилищ. Если в Отделе рукописей у Георгиевского до революции было десять тысяч рукописных книг и полмиллиона рукописных листов, то количество рукописных книг возрастает в пять раз, а рукописей становится в сорок раз больше. И достигает огромной цифры: двадцать миллионов листов.

Вторым важнейшим актом Советской власти в области архивного дела был декрет за подписью Ленина об отмене права частной собственности на архивы умерших русских писателей, композиторов и ученых, хранящиеся в библиотеках и музеях. Этот декрет 1919 года открыл новые огромные возможности для науки.

В 1921 году Главархив ставит перед собою еще одну цель — пробует учесть материалы, которые остаются в частных руках.

Это стремление создать единый архивный фонд, включающий все категории архивных ценностей — в частности, фонд литературы, искусства и общественной мысли — зародилось еще задолго до Октябрьской революции, в 1904 году, когда в Женеве возник партийный архив при ЦК РСДРП и русская социал-демократия начала собирать партийные документы и материалы по истории революционного движения в России (они поступили потом в Истпарт — Комиссию по разработке истории партии и Октябрьской революции). Тогда же в Женеве в партийных кругах зародилась мысль и о создании в будущей послереволюционной России музея русской литературы, критики и общественной мысли. Заметим, что эти планы обсуждаются еще до того, как при Академии наук в Петербурге организован Пушкинский дом.

Вскоре после победы Октябрьской революции В. И. Ленин говорит А. В. Луначарскому о необходимости создать специальный музей, где были бы собраны подлинные рукописи русских писателей, с тем чтобы можно было положить их в основу изданий, свободных от искажений царской цензуры. Комиссия для организации такого музея создана в 1931 году, самый музей открыт в 1933-м, а в следующем, 1934-м, слит с небольшим литературным музеем, существовавшим в Москве при Библиотеке имени В. И. Ленина, и тут получает ныне уже всемирно-известное имя: Государственный литературный музей. Его возглавил Владимир Дмитриевич Бонч-Бруевич — старый большевик, сотрудник В. И. Ленина, бывший управделами Совета Народных Комиссаров, общественный деятель, историк, литера-

тор и архивист. Начинается отмеченная подлинным советским размахом работа В. Д. Бонч-Бруевича и возникшего вокруг него коллектива по собиранию фондов рукописных, музейных и книжных.

Впервые учреждение подобного типа получает огромные средства и возможность покупать у частных лиц рукописи и музейные ценности. Устанавливается связь с периферией. В больших городах у Гослитмузея есть свои представители. Предпринимаются энергичные поиски за границей: Бонч-Бруевич сумел вовлечь в розыски рукописей аппараты наших посольств. Потоком идут в музей автографы, дневники, записные книжки, альбомы, чемоданы с письмами, черновиками, документы, воспоминания, рисунки, портреты, фотографии, книги с дарственными надписями, целые писательские библиотеки. И среди этих богатств — покупки особо ценные: тетрадь автографов Пушкина, подаренная им Н. В. Всеволожскому, рукопись Пушкина о Петре I, дневник П. И. Долгорукова — сослуживца поэта по Кишиневу, пятьдесят два тома материалов из архива П. И. Бартенева, архивы В. Г. Черткова, академика И. И. Срезневского и многое множество других.

Ни одно архивное учреждение, комплектуя свои фонды, никогда еще не применяло таких мощных средств пропаганды для популяризации своего дела и новых архивных задач, вставших перед советской интеллигенцией. Пишутся сотни писем с предложением купить материалы. Направляются просьбы написать, выяснить, посоветовать. В газетах печатаются статьи, сообщения о новых покупках. Публикуются новонайденные автографы. К делу привлечен многолюдный актив. Сотни людей входят в приемную Литмузея и в директорский кабинет. Лица, передавшие свои материалы, в свою очередь, так или иначе становятся пропагандистами достижений музея. В работе его заинтересованы широчайшие круги литературоведов, историков: новые находки меняют представления, существовавшие в продолжение десятилетий. Музей выпускает «Летописи», сборники «Звенья», «Бюллетени», каталоги выставок, альбомы, комплекты открыток. В работе — десятки изданий одновременно: с собиранием архивов тесно связана публикаторская работа... Это новый этап в истории архивно-музейного дела!

Неоценима роль самого В. Д. Бонч-Бруевича: его связи, авторитет, решительность, энтузиазм, энергия, знания, государственный опыт, любовь к собиранию, ясное представ-

ление о том, как должно развиваться дело,— все оказалось существенным. К тому же этот высокий плотный старик с лысеющей головою, слегка склоненной набок и вниз, глядя на собеседника поверх очков, негромко и торопливо грассируя, так убеждает в важности этого собирания, что обратит кого хотите в страстного почитателя Гослитмузея и в помощника по розыску неизвестного, несобранного, неизданного, забытого, затерянного или запрещенного в прежние времена.

Материалы, собранные в Москве, на Моховой улице, сразу ставят Государственный Литературный музей в один ряд с самыми прославленными архивами. И не только литературными. Ни один архив никогда еще не накапливал такого количества ценнейшего материала за такой невообразимо короткий срок: 1933—1941. В сущности, период активного накопления был даже еще короче: 1933—1940. После ухода В. Д. Бонч-Бруевича с поста директора темп комплектования резко снижается. Но до самой войны — уже по привычке — в московский маленький особняк напротив станции метро «Библиотека им. Ленина» несут свои ценности люди, так или иначе связанные с русской литературой.

Только теперь, по прошествии долгого времени, в полной мере можно представить себе, какие культурные ценности спасены Гослитмузеем от неминуемой гибели и какую огромную роль в этом деле сыграл замечательный коллектив музея.

Но время требует новых решений. И перед самой войной под всем этим долгим периодом формирования русских литературных архивов подведена решительная черта.

6

В сущности, то, что последовало в марте 1941 года, было подготовлено и архивной политикой, и потребностями советской литературной науки.

Уже самые разговоры в 20—30-е годы о необходимости «искать» в архивах, чтобы «обнаружить» там нечто еще «неизвестное», самые термины «неразобранное», «залежи», «выявить», «рыться», «копаться в архивах» говорили о неполадках в архивном хозяйстве.

Покойный Н. П. Смирнов-Сокольский в каком-то из своих выступлений заметил, что, когда бухгалтер обнаруживает лишнюю копейку в отчете, он опасается, как бы эта

копейка не обернулась для него недостачей. И что нечаянные находки в архивах свидетельствуют о том, что с равным успехом рукописи могут и пропадать.

Все архивные истории о находках и о пропажах объяснялись порядками, которые возникли еще в дореволюционную пору, а усугублены были мощными поступлениями фондов в первые годы Советской власти, когда в столицы рукописи доставлялись и в вагонах, и на телегах, и в пачках, и в связках, в ящиках, в сундучках и десятилетиями ожидали разборки.

Осложняло работу исследователей и то обстоятельство, что рукописи одного автора хранились не только в разных архивах, но и в городах разных. Рукописное наследие, скажем, Лермонтова находилось в трех местах в Ленинграде — в Пушкинском доме, в Публичной библиотеке, в ленинградском отделении Центрального исторического архива. Хранилось оно и в Москве. Тут надо было обращаться и в Исторический музей, и в Литературный, и в Ленинскую библиотеку, и в Институт мировой литературы имени А. М. Горького, и в Архив древних актов, не говоря уже о списках стихов и поэм, очень важных для изучений, но которые до сих пор хранятся во множестве архивов страны. А Некрасов! А Чехов!..

Централизация архивного дела открыла бы широчайшие возможности для палеографического анализа документов — сличения бумаги, чернил, почерков... Открылись бы новые данные для датировки и передатировки рукописей...

Между тем раздробленность фондов усугубилась еще и дробностью публикаций. Тексты, случайно обнаруженные в архиве, закреплялись, как правило, за нашедшими их сотрудниками и печатались в малотиражных архивных сборниках или в труднодоступных ведомственных изданиях. Осуществлять в этих условиях широкое изучение архивных ценностей, готовить значительные по характеру публикации, осмыслять новооткрытые тексты представлялось делом весьма затруднительным. Редакция «Литературного наследства», встретившись с этим в своей повседневной работе, уже в одном из первых томов поставила вопрос о необходимости изменить порядки в архивах — в деле хранения и в деле обнародования рукописей — и потребовала координации всей работы.

Поиски в этом направлении велись. И, по сути дела, создание в 30-х годах персональных архивов, располагающих всем рукописным фондом писателя,— архивов Льва Тол-

стого, Горького, Пушкина, на Украине Шевченко,— диктовалось требованиями науки и уже представляло собою как бы подступы к этой общей целесообразной централизации.

Решению предшествовал опыт.

7

Двадцать девятого марта 1941 года Совет Народных Комиссаров СССР предписал «организовать в г. Москве Центральный государственный литературный архив для хранения в нем литературных фондов государственных архивов и соответствующих документальных материалов музеев, библиотек, научно-исследовательских институтов и других учреждений».

Это постановление, ускоренное необходимостью предохранить национальное архивное достояние от гибели на случай войны, не было мотивировано в документе и многими в литературных и архивных кругах было принято сдержанно. Но ученые, которых в первую очередь интересовали не архивные учреждения, а материалы архивные, организацию Центрального государственного литературного архива одобрили. 14 мая положение о ЦГЛА было утверждено. Центральный архив получал права на материалы Гослитмузея и на все, что хранится по литературе и по искусству в других центральных архивах страны, а также в музеях, театрах, учреждениях художественных и музыкальных.

Началась передача материалов Гослитмузея.

Война помешала намеченной концентрации. Полученное в количестве примерно ста пятидесяти тысяч единиц хранения срочно эвакуировано в тыл — в Саратов и Барнаул: материалы Гоголя, Жуковского, Сухово-Кобылина, Салтыкова-Щедрина, Герцена, Аксакова, Некрасова, Лескова, Короленко, Блока, Есенина, Маяковского — «Окна Роста», архив Макаренко...

Именно теперь, когда на Москву стали падать зажигательные и фугасные бомбы, надо было срочно собрать, чтобы вывезти в безопасное место, литературные материалы, принадлежащие другим — большим и малым — архивам. Центральный архив древних актов передает ЦГЛА Остафьевский архив Вяземских, материалы Зинаиды Волконской, Герцена, Суворина, редакций газет «Русские ведомости», «Речь», «Курьер»... Третьяковская галерея — архив кружка «Среда», архивы Строгановского училища,

Школы живописи, ваяния и зодчества, фонды П. М. и С. М. Третьяковых, Остроухова, Клодта... В 1942 году Музыкальное издательство передает ЦГЛА две с лишним тысячи писем композиторов к издателю П. И. Юргенсону, Мурановский музей — архивы Тютчева, Баратынского. Срочно сдают свои архивы «Литературная газета», издательство «Искусство», Гослитиздат, Детгиз, журналы «Октябрь» и «Знамя». Часть материалов переходит из Исторического музея, ценные бумаги поступают из Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина... Собранная таким образом в Москве вторая партия материалов в количестве двухсот восьмидесяти тысяч единиц хранения вывозится в Барнаул. Тут материалы советских писателей, издателей, художников, искусствоведов, фонд Киреевских, Лермонтов, Достоевский, Чехов, Венецианов, Крамской, Айвазовский...

В конце 1944 года все фонды реэвакуируются в Москву. Сразу же после войны к ним приобщаются материалы: из Ярославля — Некрасова, из Горького — Короленко, из Воронежа — Никитина и Кольцова. Еще прежде Саратов передал в ЦГЛА материалы Н. Г. Чернышевского... К 1952 году фонды приведены в порядок и полностью учтены. Издан первый «Путеводитель». В 1954 году в соответствии с составом архива, далеко выходящим за пределы литературы и насчитывающим множество фондов музыкантов, художников, деятелей кино и театра, новый архив получает свое нынешнее название: Центральный государственный архив литературы и искусства СССР, сокращенно — ЦГАЛИ.

8

Более трети века существует ЦГАЛИ. Эти пять прописных букв и адрес: Москва, Ленинградское шоссе, 50, знают ученые во всех странах. Не удивительно. Это один из крупнейших архивов мира, занимающий среди наших литературных хранилищ первое место. Десятки миллионов листов хранятся в его коробках. Более двух тысяч трехсот фондов. Фонды личные. Фонды учреждений. Тут писатели, поэты, публицисты, издатели, актеры, режиссеры, художники, музыканты, мастера балета, эстрады, цирка, журналы, киностудии, театры, литературные объединения и группы, учебные заведения... Тут Пролеткульт. Вхутеин. Вхутемас... Литература пред-

ставлена именами от Ломоносова, Сумарокова и Радищева до Светлова, Пастернака, Олеши. Тут архивы Прокофьева и Мясковского, Довженко и Эйзенштейна, Дзиги Вертова, Мейерхольда, Таирова, Дикого, Михаила Чехова, Остужева, Виталия Лазаренко, Собинова, Обуховой, Вильямса, Мухиной, Есенина, Фурманова, Фадеева, Ильфа, Петрова, Гайдара, Казакевича, Евгения Шварца... Недавно поступила новая группа материалов из архива А. В. Луначарского: блокноты, конспекты его выступлений, наброски, множество писем — в том числе от Ромена Роллана, Анри Барбюса, Стефана Цвейга... Только за пятилетие в ЦГАЛИ поступило около трехсот пятидесяти тысяч документов — архивы Рериха, Петрова-Водкина, Глиэра, Вс. Вишневского, Галины Николаевой, Яблочкиной, Пашенной, Ильи Эренбурга...

Сотни трудов — монографий, статей, диссертаций, дипломных работ — написано по материалам ЦГАЛИ. Ни одно собрание сочинений классиков и писателей новейшего времени не может быть полным без материалов ЦГАЛИ. Изучается ли декабристская литература или испанский театр, русско-венгерские литературные отношения или творчество Маяковского, символизм или мелодии Дунаевского — ни один ученый не минует читального зала ЦГАЛИ, не оставит нераскрытыми научные описания архива или изданные им многочисленные сборники, путеводители, каталоги. Не побывав в этом архиве, даже представить себе нельзя, как интересен он, как всем нужен! Но...

Перемените имена, поставьте иные цифры — и это же самое можно сказать о других литературных архивах.

Так в чем же отличие ЦГАЛИ от других литературных архивов? Почему он Центральный?

Попробуем ответить на это.

9

Постановление, подписанное перед войной, давало Центральному государственному литературному архиву право объединить в одном месте литературные материалы всех архивов страны, в частности, как уже сказано, предусматривалось их сохранение в условиях надвигавшихся международных событий. Но коль скоро объединение в полном объеме осуществлено тогда не было, а позже необходимость в этом отпала, рукописные отделения Пуш-

кинского дома, ленинградской Публичной библиотеки и Библиотеки имени В. И. Ленина продолжают функционировать как самостоятельные архивы. И нецелесообразно было бы лишать крупнейший научный центр — Ленинград собственных литературных архивов. Это ни в какой мере не умаляет авторитета ЦГАЛИ. Существуют же централизованные архивы Пушкина, Льва Толстого и Горького, и никто не усмотрел в том ущерба для всех остальных архивов, хотя всем пришлось отдать принадлежавшие им материалы. С другой стороны — и ЦГАЛИ не компрометирует то обстоятельство, что в его фондах нет ни Пушкина, ни Толстого, ни Горького.

Важна не абсолютная полнота — при централизации она и не кажется ощутимой. Важна организация дела. Подобно тому как централизация промышленности в стране не означает размещения в одном городе всех предприятий, но прежде всего *централизацию управления* промышленностью, так Главное архивное управление и входящий в его систему ЦГАЛИ по-прежнему обладает правом осуществлять контроль за работой других аналогичных хранилищ и координировать ее.

Положительный результат этой координации вне сомнений. В корне изменилась система комплектования, обработки, хранения документов и в других литературных архивах страны, в которых наведен теперь отличный порядок. И было бы просто несправедливо умалить работу нынешних хранителей Рукописного отдела Государственной библиотеки имени В. И. Ленина, знания, опыт, заслуги заведующей Отделением Сарры Владимировны Житомирской. Или многолюдный, хорошо «сыгранный» коллектив преемников Ивана Афанасьевича Бычкова. Или работу замечательного Рукописного отдела в Пушкинском доме, в которую много ценного внесли такие большие ученые, как Б. В. Томашевский, Н. И. Мордовченко, великолепный архивист Л. М. Добровольский и последующий руководитель отдела Н. В. Измайлов, М. И. Малова. Вы не узнаете теперь эти архивохранилища — постановку работы, порядок, систему хранения, вас удивит огромный размах в обнародовании рукописных сокровищ. Но...

Я говорил о ЦГАЛИ. Вернемся к нему.

ЦГАЛИ широко делится опытом. И каждая из его инструкций — это настоящий научный труд, в котором излагается опыт всего коллектива, и прежде всего, разумеется, его самых компетентных сотрудников.

В методическом кабинете ЦГАЛИ, где собраны описания фондов, рабочие каталоги, постоянно встречаешь архивных работников из республик, из областей, прибывших к Ирине Александровне Станкевич — еще молодой, но уже одной из старейших (и очень авторитетных) сотрудниц ЦГАЛИ, чтобы посоветоваться с ней, как строить работу, как решать возникающие архивные и исследовательские загадки.

Методический кабинет — один из важнейших «пультов» ЦГАЛИ. Это — центр научно-архивной работы. И это тоже может служить объяснением, почему Государственный архив литературы и искусства СССР в Москве носит название: Центральный.

В коридоре возле читального зала на карте СССР отмечены города, которым ЦГАЛИ помогает в постановке архивной работы. Таких точек — больше семидесяти. И надо сказать, что объединение усилий всех архивных организаций страны уже привело к созданию такого великолепного справочника, как двухтомник «Личные архивные фонды в хранилищах СССР», вышедший под тремя грифами — Главного архивного управления, Библиотеки имени В. И. Ленина и Архива Академии наук СССР.

Свою собственную работу ЦГАЛИ тоже строит на новых началах и представляет собою архив нового типа.

Первое, что надо сказать: работа ЦГАЛИ планомерна. Между тем всей предшествующей архивной работе не хватало именно плана. И даже огромный результат, полученный коллективом Гослитмузея, достигнут был главным образом вследствие того, что архиводержатели, узнав, что Бонч-Бруевич «покупает архивы», сами понесли ему ценнейшие материалы. Музей был силен прежде всего тем, что сумел широко информировать круги советского общества о своих задачах, создал вокруг себя великолепный актив и разъяснил общественный смысл своей работы. Но самотек определял ее гораздо больше, чем план.

Понятно, что работа в ЦГАЛИ над новыми документами начинается с отдела комплектования. Теперь уже нельзя рассчитывать на широкий поток материалов, какие текли в Литмузей. Поэтому, наряду с приобретением того, что переходит от писателей, поэтов, композиторов, живописцев, актеров к их детям, вдовам, друзьям или оказывается в руках собирателей, наряду с этим ЦГАЛИ ведет большую целенаправленную работу — следит за движением литературы, литературной науки, за работой людей искус-

ства, за судьбами их архивов, за видоизменениями в структурах издательств, театров, киностудий, художественных мастерских и связанных с ними организаций государственных и общественных. И отчетливо представляет себе документальное отражение всех этих процессов.

Все достойное внимания взято на учет. Задолго до того, как материалы будут переданы в ЦГАЛИ, заводится специальная карточка, на ней отмечаются сведения, которые могут дополнить и уточнить сведения о будущем фонде. После этого начинаются переговоры.

Этого мало. Материалы еще в том учреждении, в котором они отложились, а ЦГАЛИ уже заботится о сохранности и целости их, пресекает их разбазаривание, осуществляет на месте первоначальную обработку. Так были получены материалы Комитета по делам искусств СССР, аналогичного Комитета РСФСР, Всесоюзного управления по охране авторских прав, журналов...

Если речь идет о фондах происхождения личного, то тем более: прослеживается, к кому могли перейти материалы — к жене, или к близкому лицу, или к детям, к друзьям... Если создается комиссия по творческому наследию умершего композитора, или писателя, или художника, ЦГАЛИ заботится, чтобы в нее был введен представитель архива. В дальнейшем этот сотрудник работает вместе с членами комиссии, с наследниками, вдовой.

Надо искать архивы! Надо спасать архивы! Иметь дело с владельцами рукописных богатств, желающими расстаться с ними и сожалеющими об этом! А это доступно не всем! Тут надобно обладать редким тактом, умением разговаривать с людьми, вступая с ними в душевный контакт. И в то же время соблюдать интересы архива. Вот почему в ЦГАЛИ комплектование фондов поручено «архивистам-психологам» — Козловой Миральде Георгиевне и Евгении Николаевне Воробьевой.

Если мы говорили о том внимании, каким была окружена работа Б. Л. Модзалевского, И. А. Бычкова, об атмосфере общественной заинтересованности вокруг В. Д. Бонч-Бруевича и Гослитмузея, то работу ЦГАЛИ еще менее можно представить себе без актива хотя бы по той причине, что деятельное участие в комплектовании фондов его принимают сами «фондообразователи». В прежнее время такая форма участия была бы попросту невозможной, коль скоро прежде архивохранилища имели дело с материалами лиц умерших, участие которых в этом деле не могло выра-

зиться ни в одобрении, ни в порицании работы архива, тем менее — в помощи. Однако, в отличие от всех ранее существовавших архивов, ЦГАЛИ обращает особое внимание на комплектование современных фондов, фондов советской эпохи. И не только на архивы творческих организаций и учреждений, но и на личные фонды. И не только умерших писателей, режиссеров, актеров, художников, но с не меньшим усердием собирает архивы живых, которые продолжают успешно трудиться и даже не собираются умирать. ЦГАЛИ сосредоточивает у себя их архивы, получает их «на корню», фиксирует историю нашей культуры не «задним числом», а при жизни «фондообразователей». И собирает не случайно уцелевшие лоскутки, а комплектуя полноценные фонды. Помогали в этом архиву многие известные люди — Д. Д. Шостакович, Н. С. Тихонов, К. М. Симонов, М. В. Исаковский, С. П. Щипачев, С. Г. Бирман, Д. Б. Кабалевский, Н. П. Акимов, А. Г. Коонен, С. В. Гиацинтова... Некоторые из них сами передали практически уже ненужные им наброски, черновики, документы, записные книжки, вырезки, стенограммы, письма. В условиях постоянной смены квартир, переездов в новые районы, работы то на даче, то в городе, когда, по меткому выражению, «два переезда равняются одному пожару», такое предусмотрительное комплектование фондов всецело себя оправдывает. Естественно, что, передавая столь «живое» пополнение в архив, «фондообразователь» может поставить ограничительные условия в смысле выдачи материалов в посторонние руки в продолжение какого-то срока. И ЦГАЛИ принимает эти условия. Зато архив сохранен целиком, разобран, описан, датирован, осмыслен, ЦГАЛИ документирует сегодняшний день. И в этом его большая новаторская заслуга и существенный его вклад в архивное дело.

Однако, не ограничиваясь тем, что может сохраниться в личных архивах, ЦГАЛИ занимается еще и «организацией» архивного материала — записывает на магнитную ленту выступления известных поэтов, деятелей нашей культуры, ставит своей целью следить за стенографированием литературных совещаний, обсуждений, читательских конференций.

Активно развивает ЦГАЛИ и зарубежные связи, получает архивы, отражающие историю нашей литературы, культуры. Так возвратились на родину архивы Андреева, Бунина, Аверченко, Тэффи, Осоргина, композитора Гречанинова, автографы Герцена, Степняка-Кравчинского, Ре-

пина, Есенина, Марины Цветаевой... Чего стоит доставленный из Парижа дневник Анны Алексеевны Олениной, вызвавшей к жизни «Я вас любил...» — вдохновенное признание Пушкина!

У ЦГАЛИ множество верных друзей — ученых, писателей и артистов всех жанров и всех специальностей, которые рады помочь архиву даже без просьбы. Так, в 1965 году известный искусствовед И. С. Зильберштейн был приглашен Французской академией наук и пробыл во Франции более трех с половиной месяцев. С собою в Москву он привез несметное количество документов, ценнейших для истории русской культуры, и передал их... куда? В ЦГАЛИ! Вот тогда-то и поступил сюда дневник Анны Алексеевны Олениной.

Ксения Александровна — дочь Куприна — отдала в ЦГАЛИ купринский архив; русская парижанка Клеопатра Андреевна Мозжухина (по сцене Клео Карини) — вдова прославленного баса Александра Мозжухина привезла в Москву свои сундуки. И в них обнаружились рисунки Врубеля, автографы Мусоргского... Этим великолепным пополнением ЦГАЛИ обязан бывшему начальнику Главного архивного управления Г. А. Белову, побывавшему в Париже и договорившемуся с К. А. Мозжухиной о передаче ее материалов в ЦГАЛИ.

Входя в систему Главного архивного управления при Совете Министров СССР, ЦГАЛИ с помощью управления и осуществляет свои зарубежные поиски и приобретения. Руководство же ГАУ энергично и неизменно содействует возвращению в Советский Союз наших архивных ценностей и за последние годы помогло существенно восполнить пробелы в фондах ЦГАЛИ.

Так обстоит дело с комплектованием архива, в частности с находками зарубежными.

10

Но получить материал — это только часть дела. Тем более что материалы редко сдаются в архив в порядке. Чаще ЦГАЛИ получает бумаги навалом, а иной раз и россыпь, в которой не найдешь ни концов, ни начал. Все это следует разобрать. Прочесть. Определить почерка. Связать документы между собой. Датировать. Узнать, кто изображен на фотографиях. И когда они сняты. Основной прин-

цип при этом — не доверять ничему: ни надписям, ни публикациям, ни тем более заверениям словесным,— идти путем строго логическим.

Так обследуется в архиве любой документ, любое изображение. На групповых фотографиях надо узнать в лицо каждого. Для этого в ЦГАЛИ заведена картотека опознанных фотографий, кои сличая можно определить и вновь поступившую. Аналогичная картотека заключает в себе образцы почерков. Но почерк меняется. И в картотеке отражен почерк одного и того же лица в разные годы жизни.

Если находка автографа Чайковского или Гоголя при разборке бумаг, десятки лет пролежавших в архиве, кроме понятной всем радости, вызывала у архивистов и неловкое чувство, то неожиданно найденный Гоголь в материалах, только что поступивших в архив,— это радость полная и законная. И такие праздники бывают в ЦГАЛИ нередко. Да даже и без находки получение, скажем, автографа симфонии Шостаковича или рассказа Бунина может вызвать только радость и гордость.

В прежнее время материалы десятилетиями ожидали разборки и описания. В ЦГАЛИ эти сроки сокращены до предела. Наиболее ценные, даже очень большие архивы обрабатываются не более двух лет. Достигается это прежде всего разумным распределением работ и еще тем, что каждый род материалов обрабатывает архивист, специально изучивший данную область культуры. Приведением в порядок вновь поступивших фондов заняты Наталия Владимировна Саводник — музыковед, историк литературы Елена Ивановна Лямкина. Драматургия в руках Яценко Нины Романовны. Кинематографические архивы разбирает Галина Дмитриевна Эндзина. Общее руководство отделом поручено Ираиде Васильевне Фирсовой.

Один из видных советских писателей, сдавший архив в ЦГАЛИ, как-то признался, что нужную запись ему теперь легче найти, чем в ту пору, когда его архив лежал у него дома. И за справкой, касающейся его самого, он посылает в архив. Еще бы! Проще простого найти документ в ЦГАЛИ, если ты даже не видел его ни разу. Документы описаны, отражены в каталогах. А в связи с другими документами фонда подробно представлены в описи. Но еще прежде, чем отправиться в ЦГАЛИ, вы можете взять «Путеводитель» — они у ЦГАЛИ превосходны, подробны! — и, не выходя из квартиры, отчетливо представить себе, в каком фонде находится интересующий вас материал. И мо-

жете в ряде случаев заказать микрофильм или фото, не выезжая из дома. Или из города, если живете вы не в Москве.

«Путеводитель» не составляется сам по себе. Это тоже научный труд, только особого рода. Каждая аннотация требует знаний огромных и умения коротко передать содержание не одного документа, а сотен и тысяч. Много труда и искусства вкладывает в составление всех этих книг Валентина Павловна Коршунова. Зато комбинация: «Путеводитель», опись и каталог — с полной ясностью раскрывает богатства архива и делает их абсолютно доступными. Можно сказать, что бумаги, хранящиеся в коробках, до которых не может добраться ни один посторонний, «лежат у всех на виду»!

На виду!.. Но для того, чтобы инструктировать другие архивы по части хранения, ЦГАЛИ прежде всего должен был сам разрешить эту проблему. И действительно: она решена! Пятиэтажное здание архива на Ленинградском шоссе дает возможность хранить материалы в условиях, полностью отвечающих современным научно-техническим требованиям: сквозь специальные стекла проникает рассеянный свет, в помещении поддерживаются заданные температура и влажность. Коробки на стеллажах, в которых хранятся папки с драгоценными документами, непроницаемы для огня и для пыли. Наблюдает за сохранностью этих бесчисленных сокровищ Меллит Зинаида Павловна, главный хранитель ЦГАЛИ.

11

Полнота, последовательность, с какою представлены в ЦГАЛИ фонды деятелей советского искусства и советской литературы, в известной мере предопределяет теперь и характер архива. Многие фонды в ЦГАЛИ начинают «перекликаться». Известно, например, что Всеволод Эмильевич Мейерхольд, начинавший свой путь на сцене Художественного театра, впоследствии со МХАТом порвал, а на старости лет снова мечтал о творческом содружестве с К. С. Станиславским. Сергей Михайлович Эйзенштейн,— его архив хранится в ЦГАЛИ,— пишет, что любовь Мейерхольда к К. С. Станиславскому, даже в самые боевые годы борьбы против Художественного театра, была удивительной. «Я помню его на закате,— пишет С. М. Эйзенштейн о Мейерхольде,— в период готовящегося сближения с Кон-

стантином Сергеевичем. Было трогательно и патетично наблюдать это наступающее сближение двух стариков... Помню сияние глаз «блудного сына» (Мейерхольда), когда он говорил о новом воссоединении обоих «в обход троп, сторонних истинному театру».

И Эйзенштейн заключает это воспоминание словами: «Для меня это слишком близко, слишком родное, слишком «семейная хроника»... я же в некотором роде сын и внук этих ушедших поколений театра».

Этим листкам, хранящимся в ЦГАЛИ в фонде С. М. Эйзенштейна, отвечает документ из мейерхольдовского архива — письмо одного из основателей Вахтанговского театра народного артиста Б. Е. Захавы, из которого мы узнаем, как относился к Мейерхольду Станиславский. Оказывается, еще в 20-х годах он мечтал о новом творческом содружестве с Мейерхольдом. Письмо датировано 1924 годом. Вахтанговцы после смерти своего гениального режиссера надеются, что Станиславский и Мейерхольд возьмут на себя руководство театром.

«Перспектива работы с Вами увлекает Константина Сергеевича,— пишет Мейерхольду Захава.— Когда он говорит об этом, он весь оживляется. Интерес к Вам у него очень большой. Говорит о Вас с большим уважением и как бы с некоторой гордостью (ведь он все-таки мой ученик)».

Эта новая творческая встреча состоялась незадолго до смерти К. С. Станиславского, который после закрытия мейерхольдовского театра пригласил В. Э. Мейерхольда работать в оперной студии своего имени.

Еще одна «единица хранения» — из архива С. М. Эйзенштейна — фотография В. Э. Мейерхольда с дарственной надписью:

«Горжусь учеником, уже ставшим мастером. Люблю мастера, уже создавшего школу. Этому ученику, этому мастеру — С. Эйзенштейну — мое поклонение. *22 июня 1936 года»*.

Если к этому прибавить, что архив В. Э. Мейерхольда, которому грозила опасность погибнуть, взял С. М. Эйзенштейн, что он отвез его на свою дачу в Кратово, сложил в чулан и сохранил для истории около двух с половиною тысяч документов, в которых отразился творческий путь самого Мейерхольда и руководимого им театра, откуда вышли такие великолепные мастера сцены, как Ильинский,

Бабанова, Жаров, Боголюбов, Яхонтов, Гарин, Свердлин, Мартинсон, да и сам Эйзенштейн; если вспомнить, что об этом стало известно после смерти самого С. М. Эйзенштейна, то уже по глубочайшим связям этих трех великих имен — Станиславский, Мейерхольд, Эйзенштейн,— отраженных в ЦГАЛИ, можно судить хотя бы отчасти о документальной «драматургии» архива, о листах, заключенных в его хранилищах и доступных теперь всему ученому миру и миллионам читателей.

Эта перекличка документов в ЦГАЛИ составляет его особенность, ибо другие архивы скомплектованы либо по личным фондам, либо по учреждениям; ЦГАЛИ же хранит и те и другие. И личный фонд генерального секретаря Союза писателей СССР А. А. Фадеева отвечает материалам из фонда Союза писателей СССР за эти же годы. Личный фонд В. Э. Мейерхольда соотносится с материалами носившего его имя театра. Фонд Камерного театра дополняется личным фондом А. Я. Таирова и материалами А. К. Коонен. А это помогает сразу увидеть живую картину истории — литературы, искусства...

12

Для всех архивов, о которых я здесь рассказываю, едва ли не единственной формой использования ими накопленного была выдача документов в читальный зал. Нет, ЦГАЛИ широко применяет многоразличные формы работы и знакомит с богатством фондов своих охотно и широко — и специалистов, и просто людей, интересующихся архивными раритетами и новинками. Не раз приходилось видеть витрины и стенды ЦГАЛИ в Колонном зале Дома Союзов в Москве, когда там проходили съезды писателей, в Кремле в дни организации Союза кинематографистов, в Центральном доме литераторов в дни юбилейных торжеств, посвященных и классикам и живым. В Доме работников искусств. В Доме ученых. А в Доме кино за полгода выставку видели миллион пятьсот тысяч — 1 500 000 (ошибки тут нет!).

Побывали материалы ЦГАЛИ и в Европе, и в Азии — на выставках в Лондоне и Париже, Варшаве и Праге, Вене и Копенгагене, в Дели... Эта связь ЦГАЛИ с внешним миром происходит не от случая к случаю. В читальном зале архива занимаются ученые из Стамбула и Хельсинки,

Бостона, Стокгольма, Женевы, Флоренции, Осло... Архивист из Вьетнама приезжал, чтобы перенять опыт работы.

Но еще чаще и куда в большем числе посещают ЦГАЛИ ученые наши — из всех городов, посещают режиссеры, начинающие писатели, аспиранты, редакторы, журналисты. Имя ЦГАЛИ известно всей нашей стране, а за пределами нашими — всему ученому миру.

Много способствуют этому журнальные публикации, выставки, вечера встреч, телевизионные передачи. Тут нельзя заменить Майю Михайловну Ситковецкую с ее художественным вкусом и опытом.

Но еще не бывало, пожалуй, чтобы архив выступал как издатель полных собраний сочинений классиков. А ЦГАЛИ выступает! Под маркой его, Института истории искусств и Союза кинематографистов вышли полные собрания сочинений классиков мирового кинематографа С. М. Эйзенштейна и А. П. Довженко, фонды которых составляют часть величайших сокровищ ЦГАЛИ — этого хранилища Левиафана.

По архивной части этими изданиями ведает Юрий Александрович Красовский, известный обширностью знаний своих и работавший еще с Бонч-Бруевичем.

Совместно с ленинградским Институтом театра, музыки и кинематографии ЦГАЛИ предпринял многотомное издание «Советский театр в документах». В архиве эту еще небывалую по размаху работу ведет театровед широкого профиля Ксения Николаевна Кириленко.

Меняются времена. Меняется и характер архивной работы. И вид хранилища. И вид читального зала. Исчезли старомодные шкафы. Ушли в прошлое хранители-чудаки, они же и подлинные хранители культуры, и великие труженики.

Прежде всего в архиве сейчас не один сотрудник, не два, а их много. И работают они слаженно, согласованно, дружно, дополняя один другого.

Но оттого, что работу эту ведет уже не один человек, а множество,— менее привлекательной и менее романтичной она не становится. Только эта романтика выражается сейчас в открытости, в кипении работ, а не в таинственной тишине и покое. Да и самый архивист имеет теперь совсем другой вид.

О, это не старичок! Теперь это люди все больше среднего возраста, обладающие знаниями, деловыми связями, опытом, а зачастую незаурядными способностями, умом, беспредельно любящие свою профессию, свой архив, но в то же время полные молодой энергии. В ЦГАЛИ боль-

шинство из них женщины. Серьезные, но всегда готовые посмеяться. Деловые, но не забывающие об элегантной одежде. И сами ученые, и серьезные помощники многих ученых, и знаменитых и начинающих, лоцманы в океанах истории литературы, музыки, театра, кино и художеств.

Возглавляет ЦГАЛИ уже долгие годы Наталья Борисовна Волкова — один из самых талантливых, опытных и глубоко современных по стилю работы архивистов-филологов. А помогает ей недавно пришедший в ЦГАЛИ историк и архивист Зонтиков Виктор Кузьмич.

Все ли сделал ЦГАЛИ? Всего ли достиг?

Нет еще! Он растет. Если б все было уже позади, ЦГАЛИ превратился бы в мертвое учреждение. Такого не будет с ним никогда.

Нет сомнения, что ЦГАЛИ может и должен сосредоточить у себя микрофильмы решительно всех документов, хранящихся в других архивах этого профиля, и практически стать архивом, создавшим единый фонд. И для меня нет сомнения, что в дальнейшем к этому и придет. Пока же ЦГАЛИ микрофильмирует документы из собственных фондов, чтобы предохранить от износа драгоценные оригиналы. И двадцать процентов всех выдач в читальный зал составляют уже микрофильмы.

Нет сомнения и в том, что ЦГАЛИ может создать генеральный каталог всех рукописей, хранящихся в других архивах страны, располагающих документами по литературе и по искусству. И надо думать что это составит впоследствии одну из его важных задач.

Что еще пожелать архиву? Собирать и хранить звукозаписи выступлений писателей — живое звучание стихов, прозы; речей, сказанных на творческих вечерах, юбилеях, заседаниях редакционных коллегий. Откладывать нельзя. И так упущено многое. А как часто живое слово писателя выше его автографа и заключает более поздний текст... Что еще? Практиковать археографические поездки. Еще больше искать, расширять свои поиски литературных материалов и всего того, что отражает художественное творчество за пределами уже освоенного обширного круга связей в мире искусства.

Успеха вам, хранители исторической правды, дорогие цгалийцы!

1970

НЕУТОМИМЫЙ МАЛЫШЕВ

Он достоин того, Владимир Иванович Малышев, чтобы имя его знала широкая публика. Поэтому расскажу, не откладывая, о его удивительных результатах. В какой области? В той, которая до недавнего времени почиталась чуть ли не синонимом скуки,— в архивной. По счастью, теперь об архивах с откровенным пренебрежением не говорят. Но детям своим рекомендовать архивную специальность отваживаются покуда немногие. Поэтому восторженные почитатели архивистов водятся главным образом среди тех, кто сам причастен к архивам или любит читать на досуге об архивных находках. Но справедливости ради замечу, что, если литературоведу, историку, архивисту удается сделать несколько «звонких» находок и общество узнаёт от этих счастливцев неизвестные строки великих писателей или будут обнаружены документы, меняющие представления о судьбе людей замечательных, имена таких публикаторов становятся у нас известными довольно широкому кругу.

Как же не говорить после этого с удивлением, с радостью, с почтением самым глубоким о Владимире Ивановиче Малышеве, который с 1949 года обнаружил, приобрел, собрал воедино семь тысяч рукописей! Вдумаемся в это число. Даже трудно себе представить реально — семь тысяч. Ибо это целое хранилище, целый новый Разряд Рукописного отдела Института русской литературы Академии наук СССР в Ленинграде — института, известного всему миру под именем Пушкинский дом.

Шкафы. Шкафы. Целые стены шкафов. За стеклами старинные корешки и архивные папки. Это — находки, поступившие сюда с 1949 года. А в центре зала — витрины.

В них — последние поступления: сто пятьдесят рукописных находок начиная с XIV века, обнаруженных в продолжение только истекшего года.

Наклонитесь, взгляните: массивный переплет с медными застежками, с наугольниками, изящные миниатюры, заставки. Это — замечательный памятник древнерусского книжного искусства, пергаментное Евангелие XIV века, переписанное в Галицко-Волынской земле. Попробуйте прочесть хотя бы несколько строк в тетрадке, заполненной ради экономии места мельчайшим, бисерным почерком. Г. П. Осипов, ее владелец, крестьянин, живший на самом северном крае русского государства — на Новой Земле, в становище Кармакулин, вносил в эту скромную тетрадку стихи, в том числе стихи своего великого земляка — холмогорского крестьянина М. В. Ломоносова. И поэтому по-своему озаглавил их: «Сочинения-псальмы господина философа Ломоносова, прирожденца колмогорския». В другую тетрадь, почерневшую от долгого употребления и времени, вписаны послания «огнепального» протопопа Аввакума — крупнейшего писателя допетровской Руси. Рядом — сказание о Мамаевом побоище. История о взятии Казанского царства Иваном Грозным. Часослов тех времен, повесть XVII столетия об Иване Семенове, колонизаторе Мезенского края на Севере, повесть, в которой излагается история борьбы мезенских крестьян с монастырями за право владения землей. Чего только нет здесь — письма крестьянские, письма королей польских.

Что за выставка? Откуда все это? Кто такой Малышев? Почему мы не знаем о нем? Что было до 1949 года?

Отвечу. До 1949 года не было ничего. Пушкинский дом не располагал древними рукописями. Он владел поразительным рукописным собранием XVIII—XIX веков и нашего века, но древних манускриптов не имел. А между тем в Институте есть сектор древнерусской литературы. И раз такой сектор есть, Владимир Иванович Малышев, научный сотрудник, энтузиаст и превеликий знаток древнерусских рукописных сокровищ, предложил приступить к планомерному их собиранию. И приступил.

Начал с того, что отправился на Печору, в Усть-Цилемский район Коми АССР, куда выезжал на разведку еще студентом в 1937 и 1938 годах. Низовая Печора с давних пор славится своей рукописною стариной. Но особенные богатства Малышев предвидел в Усть-Цильме, ныне районном центре, основанном в середине XVI столетия, когда

новгородец Ивашка Дмитриев получил грамоту на владение печорскими землями и обосновался на Цильме, возле устья реки. В XVIII веке усть-цилемское поселение представляло собою уже крупный торговый центр. Сюда тянулись засельняки — крестьяне поморские, искавшие спасения от крепостной неволи; стекались люди «древлего благочестия» — раскольники; ехал служилый народ и торговцы; останавливались ссыльные, которых отправляли «за Камень» (то есть за Уральский хребет). На Цильме возник раскольничий Омелинский скит, на Пижме — Великопоженский.

Места были глухие, далекие. Если сюда попадала рукописная или старопечатная книга, ее старательно размножали. В скитах и общежительствах возникали рукописные библиотеки, в книгописных мастерских трудились писицы-девушки, украшали страницы узорами, рисовали настенные листы с текстами и картинками. Появились свои сочинители из народа. В тяжелых социальных и природных условиях охотники, рыбаки создавали произведения литературного и исторического характера, выдвигали из своей среды талантливых книжников. Именно здесь, на Печоре, сохранилось немало неизвестных ученым творений древнерусской литературы. За пять столетий в этих местах скопилось огромное количество рукописного материала. Да и теперь еще здесь продолжают читать старинные книги, ревностно их сохраняют. Многое можно было тут разыскать в берестяных коробах на повети, в руках хранителей старины. Сюда-то Малышев и поехал. И к осени привез в Ленинград тридцать две книги — древние сочинения, переписанные в XVI — XIX веках.

После этой разведки он организовал восемь экспедиций, обследовал окрестности Цильмы в радиусе ста километров. Сначала ездил один, два раза с известным знатоком старинной книги Ф. А. Калининым, потом в работу включился молодой историк древней литературы А. М. Панченко. В результате поездок было найдено множество сочинений, в том числе неизвестная «Повесть о самосожжении в Мезенском уезде в 1743—44 годах». И дополнение к ней — «Помянник сгоревших в Великопоженском общежительстве в 1743 году». А всего в итоге девяти экспедиций было приобретено и доставлено в Ленинград более пятисот книг, переписанных в XV—XX столетиях. Эти находки составили основу Печорского собрания.

В 1959 году сам Малышев отправился к устьцилемцам, а молодых своих помощников — изыскателей А. М. Пан-

ченко, Д. М. Балашова, А. С. Демина и Ю. К. Бегунова снарядил в экспедицию по другим районам республики Коми, а кроме того, посоветовал им заглянуть в Ныробский район Пермской области. И что же вы думаете? Помощники его привезли в тот раз целых девяносто рукописей. В 1962 году Владимир Иванович побывал в Нарьян-Маре и в окрестностях Пустозерска. И раздобыл там еще пятнадцать. В следующем году отправил туда Бегунова, и отыскались еще сорок восемь сокровищ.

Печорским собранием дело не ограничилось. К нему присоединились Гуслицкое, Карельское, Керженское, Красноборское, Мезенское, Новгородское, Псковское, Причудское, Пинежское. И каждое формировалось из крупных находок, которые всякое лето привозили из экспедиций Малышев и малышевские энтузиасты — Н. Ф. Дробленкова, Н. С. Демкова, Л. А. Дмитриева, Г. М. Прохоров, А. Х. Горфункель, Ю. К. Бегунов, А. М. Панченко (Панченко побывал в десяти экспедициях). И каждый раз это было событие — в одном только 1963 году было найдено на Пинеге сто десять рукописей. Со своей группой Малышев обследовал весь Север России — Печору и Карелию и области Архангельскую, Мурманскую, Пермскую, Горьковскую, Московскую, Калининскую, Новгородскую, Псковскую, районы Прибалтики. Нашлись «месторождения» старинных рукописных богатств.

Результаты огромны. Но не слабеет энергия изыскателей, число находок не убывает. А в итоге возникло собрание, в котором древняя рукопись представлена с необыкновенной полнотой и богатством. Тут грамоты жалованные, указные и челобитные; записи оброчные, кабальные, полюбовные, книги «Борчая» и «Степенная», писцовые, межевые, дозорные, окладные; ревизские «сказки», заемные памятки, сыски, допросные речи, реестры, азбуковники, лечебники, травники; хронографы, «летописцы», древние повести и сказания; покаянные стихи, вирши и плачи, гадания и привороты, запевки, ирмологии на крюках и линейных нотах; синодики; поучения, беседы и размышления, жития, «чудеса» — апокрифы, сочинения учительного и полемического характера, рукописные сборники. Самые старые рукописи — XII век. И все это собрано на нашей памяти, на наших глазах. Не ограничиваясь этим, институт по инициативе Малышева приобрел за эти годы коллекции крупных собирателей старины. Когда же Разряд древней литературы обрел авторитет и большую в науч-

ных кругах известность, Президиум Академии наук передал в малышевское собрание коллекцию старинных рукописей своего Карельского филиала. А еще раньше — древние рукописи, хранившиеся в Москве в Институте имени Горького.

Не подумайте, что купленные и привезенные рукописи, рукописи переданные стоят, дожидаясь высокой чести войти в обиход науки. Вошли и входят все время! Не перечислить публикаций, статей, исследований, сделанных на основе рукописных находок самим В. И. Малышевым, его сотрудниками и другими учеными, которые с величайшим вниманием следят за этой в археографической области еще небывалой по размаху работой и с интересом вникают в новонайденные манускрипты и ученые труды института. И действительно, какой разворот работы, какая последовательность, методичность, глубина понимания, энтузиазм без громких слов!

Как же назвать этот упорный, увлеченный, самоотверженный труд? Только подвигом! Не иначе! Подумайте: такого подарка ни один богач не мог бы сделать науке — только одержимый научной страстью, бескорыстный исследователь, для которого высшее вознаграждение заключено в самом процессе работы, в поиске, в результате, в изучении найденного, в воспитании новых энтузиастов, в сознании, что спасен еще один документ, открыто еще одно сочинение древней литературы.

Покойный академик М. Н. Тихомиров считал работы В. И. Малышева глубокими, образцовыми, высоко оценивал новизну открытого им литературного материала. И действительно, среди публикаций Малышева можно назвать и новый список «Слова Даниила Заточника», и неизвестную прежде «Повесть о гишпанском дворянине Карле», «Повесть о хвастливом книжнике», «Повесть о быке», неизвестные варианты повестей о царевне Персике, о царице и львице, печорскую переделку «Азбуки о голом и небогатом человеке», стих о заонежских девицах, о нищей братии, «стих покаянны о времени люте и поганых нашествий»... И это не только тексты, но и новые, очень основательные, очень талантливые исследования. Одной древней повести о Сухане, которую впервые нашел, исследовал и напечатал Владимир Иванович, одной его монографии «Усть-цилемские рукописные сборники XVI—XX вв.», одних работ о протопопе Аввакуме было бы достаточно, чтобы утвердить за ним репутацию одного из

крупнейших нынешних археографов и знатоков древней литературы.

Имя его в ученых кругах и у нас, и за рубежом с каждым годом становится все более известным и очень авторитетным повсюду. Но мне лично кажется, что его должны знать не только ученые. Разыскания Малышева заключают в себе важнейший общественный смысл, далеко вышли за пределы его специальности и могли бы подкрепиться широкой общественной помощью. Каждый, кто хранит старинные манускрипты или знает, где таковые имеются, мог бы стать прекрасным помощником историков древней литературы, добровольным корреспондентом Малышева. Стоит только запомнить адрес: Ленинград, В-164, Набережная Макарова, Пушкинский дом, Малышеву Владимиру Ивановичу. Человеку, который может служить примером, чего можно достигнуть, если деловитость, талант ученого, талант воспитателя, безграничная преданность науке, литературе, сверкающему русскому слову сочетаются с истинным бескорыстием и редкостной скромностью.

1967

ИЗДАНИЕ ВЫСОКОГО КЛАССА

В конце 1931 года в Москве, под маркой Журнально-газетного объединения вышло новое издание — «Литературное наследство», № 1 — сборник, которому суждено было стать первым в ряду замечательных историко-литературных томов, заключающих сотни выдающихся литературных находок и литературных открытий, колоссально расширивших наши представления о классической русской литературе и о ее истории.

И не только русской.

И не только истории.

Первый номер открывался публикацией ценнейших теоретических документов — неизданного письма Фридриха Энгельса к Паулю Эрнсту, заключающего в себе важнейшие эстетические положения марксизма. Затем шли документы, проливающие свет на борьбу В. И. Ленина с богостроительством, неизданные литературно-критические работы Г. В. Плеханова, листовки о Парижской коммуне... Забегая вперед, замечу, что в следующих десяти номерах редакция опубликовала письма Энгельса о Бальзаке, высказывания Маркса и Энгельса о трагедии Лассаля, мысли Энгельса о тенденциозности в литературе, эксцерпты Маркса из «Эстетики» Фишера, пометы В. И. Ленина на «Книжной летописи» и на книге Ю. М. Стеклова о Чернышевском — публикации, которые сразу же были отнесены к числу важнейших открытий марксистско-ленинской эстетики.

Инициатором и создателем этого замечательного издания был двадцатипятилетний историк литературы Илья Самойлович Зильберштейн — человек, одержимый в своей страсти к литературе, к истории, организатор неукротимой

энергии, могучей работоспособности, воли. Задумав то, что вот уже сорок лет называется «Литературным наследством», он явился к руководителю Журнально-газетного объединения Михаилу Ефимовичу Кольцову и стал убеждать его в необходимости приступить к публикации и к изучению того, что таится в недрах наших архивов.

Кольцов увидел в этом предложении важное и весьма современное дело. Партия призывала взять все лучшее в наследии прошлого для строительства советской культуры. А для этого передовую русскую культуру прошлого времени надо было очистить от предвзятых и ложных истолкований и не противопоставлять классическое наследство современности, а показать, как это настоящее созревало в прошлом в жестокой борьбе реакции и прогрессивных сил русской литературы. Не забудем: в ту пору слышались призывы сбросить Пушкина с корабля современности и отвергнуть дореволюционную русскую и буржуазную западную культуры, как якобы ненужные в эпоху диктатуры пролетариата.

Кольцов поддержал идею издания сборников, где И. Зильберштейн предлагал публиковать неизвестное, забытое, затерянное, запрещенное, изувеченное царской цензурой.

Первые номера были целиком подготовлены И. Зильберштейном. И получили самую высокую оценку читателей и печати.

В качестве эпиграфа на издании значатся ленинские слова: «Хранить наследство — вовсе не значит еще ограничиваться наследством».

Среди материалов, обнародованных в первом номере, были помещены неизданные тексты Щедрина с примечаниями молодого, очень серьезного литературоведа Сергея Макашина, который вслед за этим включился в работу редакции и так же, как И. Зильберштейн, отдал ей более сорока лет.

К работе над четвертым номером был привлечен Иван Васильевич Сергиевский, успевший зарекомендовать себя в качестве острого литературного критика и эрудированного пушкиниста. Он рано умер, Иван Васильевич, но все, кто знал его, всегда вспоминают его с большим уважением и самыми добрыми чувствами.

И вот уже не первый, а восемьдесят третий номер вышел сегодня в свет. Даже трудно представить себе, что

сделано за все эти годы! Напечатаны *сорок одна тысяча* страниц высоконаучного текста!

Многие тысячи впервые увидевших свет документов.

Одиннадцать тысяч иллюстраций — неизвестные портреты, карикатуры, рисунки, репродукции неизданных рукописей, надписи великих писателей на их книгах!.. Одних цветных вкладок — 130, составляющих украшение этих всегда отлично изданных, отлично оформленных книг, которыми вправе гордиться не только наука советская, но и советская полиграфия (и прежде всего типография Гознак, которая придает томам «Литнаследства» такой современный, такой деловой и праздничный вид).

Но я хочу назвать и других, кто отдал годы работы в редакции: Наталью Давыдовну Эфрос. Леонида Рафаиловича Ланского. Алексея Николаевича Дубовикова. Лию Михайловну Розенблюм. Маргариту Ильиничну Беляеву. Позже пришли нынешний ответственный секретарь редакции Николай Алексеевич Трифонов, Татьяна Георгиевна Динесман. В разные годы трудились в редакции Ксения Петровна Богаевская, Владимир Викторович Жданов, Наталия Александровна Роскина. Нельзя не вспомнить сегодня тех, кого уже нет: Галину Николаевну Шевченко и Марию Рувимовну Рабинович, которую заменила Клавдия Ивановна Афонина.

Более четверти века редакция помещается на Волхонке, дом 18. Первый этаж. Комната площадью 16 кв. метров. Вся русская литература прошла через эту комнату. Ее заполняли русские песни. И XVIII век. И Пушкин. И декабристы (декабристам «Литературное наследство» посвятило три тома). И Лермонтов (Лермонтову отведено два тома). Грибоедов. Гоголь. Белинский (материалы Белинского занимают три тома). Герцен и Огарев (шесть томов). Некрасов (три тома). Салтыков-Щедрин (два тома). Чернышевский и Добролюбов. Революционные демократы Слепцов, Достоевский (два тома). Лев Толстой (шесть томов). Чехов. Символисты. Горький — переписка с Леонидом Андреевым. Маяковский. Международное объединение революционных писателей. Особый том заняла переписка Горького с советскими литераторами. Еще два — «Советские писатели на фронтах Отечественной войны». А сколько замечательных материалов было напечатано в сборных томах! Довольно было бы назвать пять неизвестных «Философических писем» П. Я. Чаадаева. Но ведь тут и Грановский. И Полежаев. И Денис Давыдов. И Гончаров.

Языков и Тютчев. Козьма Прутков, Писарев, Курочкин, зарождение пролетарской литературы. Какое богатство!

А «гётевский» том! А три тома «Русская культура и Франция».

Еще при начале издания были намечены выявление и публикация документов, хранящихся в советских архивах и освещающих международные связи русской литературы. В связи с приближением сотой годовщины со дня смерти Гёте редакция стала готовить специальный «гётевский» том, куда вошли публикации неизданных переводов из Гёте, обзоры высказываний о нем русской критики, и воплощений Гёте в русской музыке, и в русском театре, и в русском художественном наследии, и судьбы сочинений Гёте в русской цензуре. Но основные труды этого тома — вводная статья А. В. Луначарского «Гёте и его время» и исследование С. Н. Дурылина — огромное, более четырехсот страниц! — «Русские писатели у Гёте в Веймаре», написанное по материалам, выявленным, собранным и всесторонне проверенным редакцией «Литературного наследства». Увы! Этот том вышел в свет в начале 1933 года, когда уже горел рейхстаг и культурные связи с Германией были разрушены. Только спустя тридцать лет с лишним со дня выхода его в свет этот труд получил оценку, и оценку очень высокую, в ученой среде Германской Демократической Республики.

Наступившее оживление наших политических и научных связей с Францией побудило редакцию приступить к работе над томами «Русская культура и Франция». Чего только нет в этих ценнейших трех книгах общим объемом почти в три тысячи страниц! Широчайший обзор связей русской и французской культур на протяжении трех столетий. Тут неизвестный Вольтер и неизвестный Руссо, Гюго, Беранже, Шатобриан, Жорж Санд, Золя... И шедевр, украшающий эти тома,— исследование Л. Гроссмана «Бальзак в России», написанный на материалах, выявленных, изученных и проверенных редакцией «Литнаследства». А в итоге — труд, за который Л. Гроссману была присуждена ученая степень доктора филологических наук без защиты.

Но, увы, два тома из трех вышли в свет, когда сапоги гитлеровских солдат уже попирали мостовые Парижа. И во Францию тогда эти тома не попали. По счастью, сборники «Литературного наследства» не стареют. Не могут устареть! И по прошествии долгого времени советские и фран-

цузские филологи и историки обращаются и будут впредь обращаться к этим неисчерпаемым по содержанию томам. Ибо рассчитаны все эти книги не на один год и не до следующего труда на эту же тему, а на долгие сроки. Почти каждый том «Литературного наследства» — это *этап* в изучении темы. Вышел, скажем, в 1935 году пушкинский том «Литнаследства». С тех пор началось и закончилось академическое издание Пушкина — труд большого коллектива ученых, изданы десятки новых трудов. А № 16-18 «Литературного наследства» продолжает сохранять значение для литературной науки, и сохраняет не только потому, что в нем впервые увидела свет тетрадь автографов Пушкина, известная под названием «Тетрадь Всеволожского», отыскавшаяся в Белграде; не только потому, что тут впервые воспроизведены репродукции страниц не найденной до сих пор тетради автографов Пушкина, так называемой «тетради Капниста». Нет, в этом томе с замечательной полнотой отражено открытие нового Пушкина, каким он предстал перед нами в нашу эпоху. Есть там одна-две статьи, которые заключают преходящие точки зрения — сейчас я говорю не о них.

Лермонтовские тома! И они стали этапом в изучении русской литературы. Один из томов вышел во время войны, другой — в 1947 году. С тех пор сделано много нового. Но лермонтовские тома «Литнаследства» не опровергнуты, не отменяются, не устарели. Все основательно, проблемно, добротно, документировано, насыщено новыми фактами. Это каскады ранее неизвестных фактов, подвергнутых филигранной научной обработке. Все связано между собой, каждый раз подчинено большой научной проблеме. Во всем обстоятельность, скрупулезность. И — масштаб! При этом каждая публикация обоснована, проверена, перепроверена, осмыслена, сопоставлена со множеством других документов. То же можно сказать и о некрасовских, и о «белинских» томах — это стиль всех работ «Литнаследства», обеспечивающий их долговременность. При этом все несущественное, случайное, не имеющее прямого отношения к изучаемой теме редакция отвергает. Но зато не упустит даже и самомалейшего факта, если он может оказаться путеводительным для дальнейших открытий. Я не хочу утверждать, что «Литературное наследство» никогда не допускало ошибок. Но, за исключением трех-четырех статей, за четыре десятилетия все остальное сработано первоклассно. Открытие за открытием. Неизвестные стихи.

Неизвестная проза. Неизвестные письма. Новые документы. Новые факты. Новые исследования. Какой том ни возьмешь — в руках твоих подлинная энциклопедия. Как обогатились наши представления о писателях-декабристах. Какое невиданное богатство заключено в шести томах, включающих новые материалы о Герцене и об Огареве. Сошлюсь на страстного почитателя «Литнаследства» Корнея Ивановича Чуковского, который пишет, что в каждом из этих томов такая атмосфера пытливости, досконального знания, о какой не могли и мечтать прежние публикации этого рода... «Тома, посвященные Герцену и Огареву,— продолжает К. И. Чуковский,— опровергли столько неверных суждений о них, уточнили столько фактов и дат, исправили столько ошибок, накопившихся в прежних исследованиях, что теперь, после выхода этих томов, многие прежние работы об Огареве и Герцене сразу стали казаться дилетантскими, недостоверными, шаткими».

Но ведь и раньше, до «Литературного наследства», тоже были издания, в которых публиковались ценнейшие материалы по истории русской культуры и общественной мысли,— «Русский архив», «Русская старина». Разве не выполняли они в свое время роль «Литнаследства»?

Не будем хулить ни «Русский архив», ни «Русскую старину», ни другие подобные им издания. Они свое дело делали. Но можно ли сравнить их с «Литературным наследством»!

В тоненьких книжечках этих ежемесячных журналов материалы печатались без системы, без плана, без научного аппарата, без серьезной проверки и представляли собою, по сути, журнальную смесь, рассчитанную на вкусы подписчиков. Печаталось то, что было у редактора под рукой. Со временем эти дробные публикации затеривались на страницах самих этих журналов. Даже «Звенья» — сборники, выходившие уже в наше, советское время,— полностью зависели от самотека. И сколько же начиналось за эти полвека «наследств», «ежегодников», «временников» и просто сборников публикаций и литературных исследований, про которые уже теперь и не помнит никто. А «Литературное наследство» живет и поднимает один за другим целые пласты истории нашей литературы.

В чем же источник его силы и долголетия?

В том, что это издание *строго научное*, в основу которого положен тщательно продуманный, четко разработанный *план*.

Что, трудясь над очередным томом, редакция исподволь готовит не менее десяти будущих номеров. И таким образом работа над каждым номером ведется в продолжение многих лет. Это — второе, что составляет отличительную черту нашего замечательного издания.

Третье: «Литературное наследство» печатает не случайные материалы, лежащие под рукой, а ведет планомерную, систематическую работу по выявлению неведомых архивных богатств. И черпает их не из одного какого-либо архивохранилища, а изо всех архивов страны. Это — всесоюзный научный орган. И это — третья отличительная особенность «Литературного наследства».

Кроме того, редакция никогда не рассчитывает на публикацию готовых исследований, а сама организует работу над очередной темой. Сама выявляет материал. Сама подвергает его научной проверке. Сама формирует авторский коллектив и предлагает ученым помощь в работе. «Очень интересно отметить,— говорит академик М. Алексеев,— что эта новая форма организации работы свойственна только редакции «Литературного наследства». Ни одна редакция до сих пор не вмешивалась активно в творческий процесс отдельных ученых так, как это имеет место здесь. Редакция не только заказывает статьи, но оказывает широкую помощь автору, выписывает материалы, находит материалы, дает материалы, наталкивает на новые, чрезвычайно содержательные источники... Коллектив авторов в известной мере находится на положении ученичества у редакции... И если бы не эта помощь редакции, то многие статьи, которые даны в «Литературном наследстве», не получили бы их нынешней формы».

Начиная с четвертого номера, редакция положила в основу своей работы монографический принцип. Из восьмидесяти трех томов только семь представляют собой номера смешанные. Остальные посвящены одному писателю или одной теме.

Прежней литературоведческой практике, когда в ведомственных изданиях публиковались одно письмо, один документ, одна запись, «Литературное наследство» противопоставило новую практику — укрупнение публикаций. Письма, хранящиеся в разных архивах, сводятся в одну содержательную публикацию, а это позволяет сделать существенные обобщения и выводы. Даже в том случае, если публикаторов много — редакция сводит дробные материалы в одну коллективную работу. Так, скажем, в номере

пятьдесят втором обнародованы выдержки — по нескольку фраз из дневников и писем ста современников Пушкина и пояснения... пятнадцати комментаторов.

Структуру томов определяет стремление существенно исчерпать новые материалы и подвести итог сделанному. Прежде всего тут публикации новых текстов. И каждой предшествует осмысляющая ее вступительная статья, а завершают — обстоятельные подробные комментарии. Тут проблемные работы. Исследования. Итоговые статьи. Обзоры. Информации. Описания. Библиографии. Указатели. Особо следует сказать о литературном стиле статей «Литнаследства». Никаких упрощений и оживлений. И в то же время изложение деловое, ясное, строгое, чистый литературный стиль. Статьи обтекаемые, сухие, многословные, рыхлые редакция не печатает. Если же материал заслуживает особого отношения, то и тут она помогает автору довести его труд до кондиции. Мне кажется, что в заметной эволюции стиля нынешних историко-литературных трудов важное влияние оказывает «Литнаследство». Не говорю уже об иллюстративных богатствах, об оформлении — обо всем в целом, что позволило профессору В. Десницкому увидеть в «Литературном наследстве» достижение не только историко-литературного, историко-культурного, но и культурно-эстетического порядка.

В течение сорока лет редакции помогает неисчислимый актив — архивисты, библиотекари, библиографы, музейные работники, коллекционеры, художники. Они дают ценные справки, способствуют розыскам, не говоря уж об исследователях-литературоведах, которые привлекаются в качестве консультантов и принимают непосредственное участие в работе над томом. Так номер, посвященный литературе XVIII века, несколько раз прошел через руки Г. Гуковского, который был вдохновителем этой работы. Ближайшее участие в работе над пушкинским томом принимал В. Томашевский; Б. Козьмин и Я. Черняк «курировали» герценовские тома. В подготовке томов «Декабристы-литераторы» большую помощь редакции оказывал М. Азадовский. Вообще неверно было бы приписать высокий авторитет «Литературного наследства» одному лишь рабочему составу редакции, хотя роль его огромна, неоспорима. Тем не менее «Литературное наследство» — плод коллективной научной мысли, создание редакции и лучших сил советского литературоведения и советской исторической науки.

В это издание внесли свой вклад Ю. Тынянов и Е. Тарле, К. Чуковский и М. Нечкина, В. Жирмунский и В. Виноградов, М. Цявловский и М. Алексеев, В. Асмус и Д. Благой, В. Стасова и Я. Барсков, Б. Эйхенбаум и Н. Гудзий, С. Бонди и Н. Бродский, В. Орлов и Н. Мордовченко, Т. Цявловская и Л. Модзалевский, И. Ямпольский и Б. Бухштаб, И. Боричевский и П. Берков, Ю. Оксман и В. Гиппиус, Ф. Шиллер и А. Цейтлин, С. Рейсер и Э. Зайденшнур, П. Эттингер. Должны быть упомянуты здесь профессор Андре Мазон и профессор Анри Гранжар. Вообще для того, чтобы назвать всех, чьи работы печатало «Литературное наследство», пришлось бы назвать более восьмисот пятидесяти имен.

Долгие годы главным редактором «Литературного наследства» был П. Лебедев-Полянский, позже В. Виноградов, И. Анисимов.

Тридцать шесть лет — с 1934 года и по сей день с редакцией связан академик М. Храпченко. До 1960 года он подписывал тома как заместитель главного редактора, сейчас он — член редколлегии.

За годы своего существования «Литературное наследство» выходило и под маркой Журнально-газетного объединения, и под маркой Пушкинского дома и Отделения литературы и языка АН СССР. Последние десять лет — это орган Института мировой литературы имени А. М. Горького. И надо сказать, что с переходом в ведение этого института «Литературное наследство» расширило сферу своих изысканий и публикаций, включив в круг своих интересов классику советской литературы. В этом «Литнаследству» помогал институт в лице Сектора советской литературы, Рукописного отдела и Архива А. М. Горького.

В настоящее время главным редактором издания является В. Щербина.

Но под чьей бы маркой «Литературное наследство» ни выходило, ни одно из этих научных учреждений не сочло возможным вносить изменения в характер издания, в его ориентацию на все архивы страны, в его многообразные зарубежные связи. Благодаря этому «Литературное наследство» смогло, скажем, неизвестные материалы из Нью-Йоркского архива связать с полученными из частного собрания в Женеве и, дополнив теми, что хранятся у нас, выпустить переписку Горького с Леонидом Андреевым. Без разысканий по всему миру нельзя было бы издать ни материалы из парижского архива Тургенева, ни пражский

архив Герцена — Огарева, ни тома франко-русские, ни те, в которых раскрывается тема «Лев Толстой и зарубежный мир»,— именно те исследования и те материалы, которые демонстрируют авторитет русской литературы за рубежом и ее влияние на литературу всемирную. Не только полученное редакцией из Парижа, Женевы, Нью-Йорка, Белграда и Праги обогатило нашу науку, но и добытое ею из Амстердама, Лондона и Милана, Рима, Веймара, Софии, Кракова, Будапешта. В настоящее время готовятся, например, два тома «Яснополянские дневники доктора Маковицкого». В работе участвуют Государственный музей Л. Н. Толстого в Москве и Словацкая Академия наук в Братиславе.

Сейчас уже нельзя представить себе собрание сочинений Герцена или Щедрина, Льва Толстого, Тургенева, Некрасова, Чехова, Белинского, Чаадаева, Достоевского, Горького без новых текстов, без писем, дневников, записных книжек, которые достоянием читателей сделало наше замечательное «Литературное наследство».

Казалось бы, можно привыкнуть... Нет, каждый новый том поражает обилием и новизной материала, широкими научными перспективами, обоснованностью каждого утверждения, каждой страницы.

Хотя «Литературное наследство» и смолоду было зрелым, оно продолжает расти, а вместе с ним росли его замечательные редакторы.

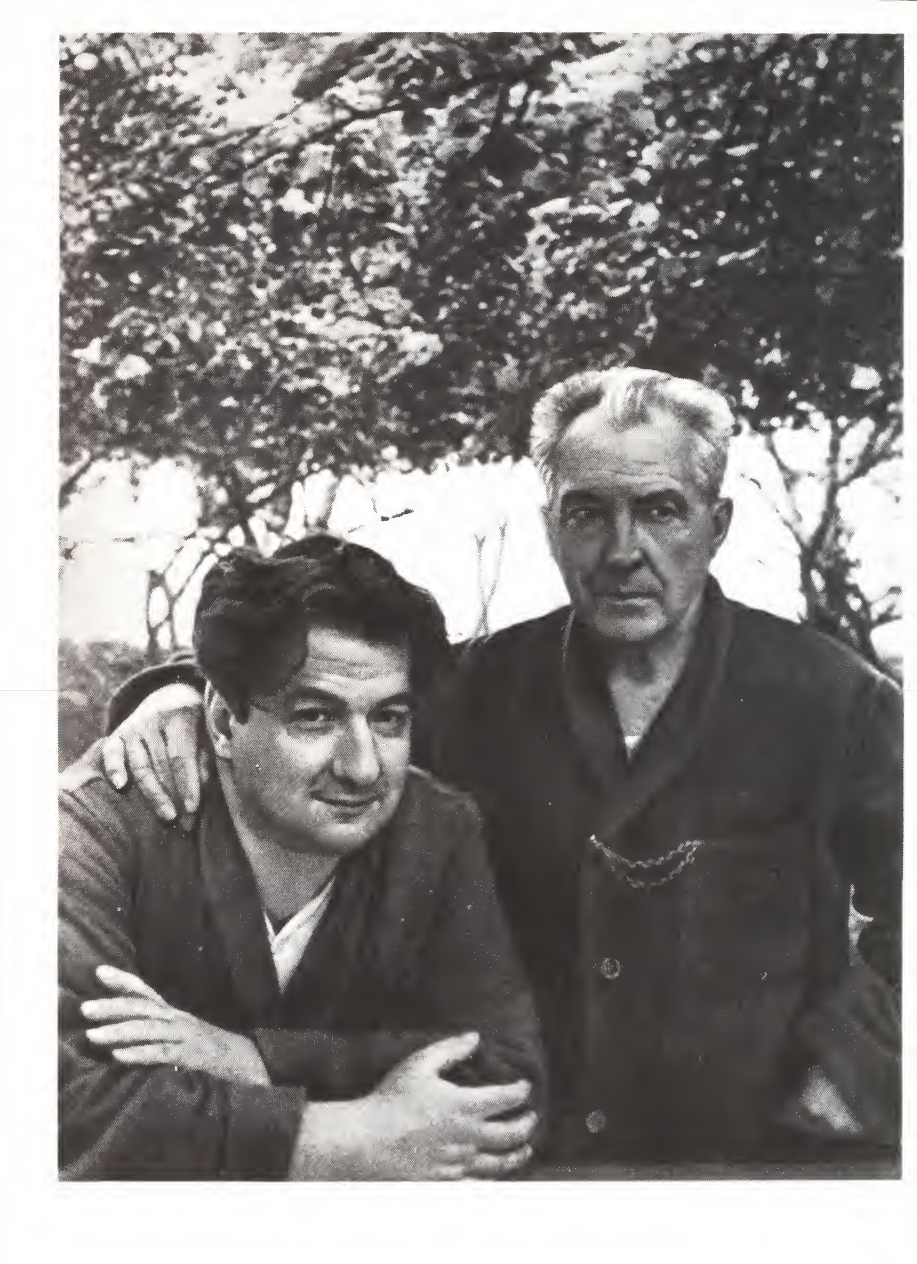
Инициатор издания Илья Самойлович Зильберштейн, так блестяще проявивший свой организационный талант, еще четыре десятилетия назад и все четыре десятилетия являющийся «центром энергетического излучения» редакции, ничего не утратил от своего молодого энтузиазма, но стал за это время замечательным советским ученым. Это не только талантливый историк литературы, но и крупный искусствовед, доктор наук, автор множества превосходных трудов по истории русского изобразительного искусства, известных каждому специалисту у нас и за рубежом. Одна из его работ составила огромный том «Литнаследства» и посвящена изучению живописного творчества Николая Бестужева, создавшего в сибирской каторге портреты всех сосланных декабристов и героических женщин, разделивших их трагическую судьбу. Эту книгу можно считать образцом «воскрешения» истории. Имя И. Зильберштейна стоит на двух томах «Художественного наследства», битком набитых новыми фактами и публикациями неизвестных работ И. Е. Репина. Кто не читал в последние годы

И. И. Соллертинский





Д. Д. Шостакович



А. А. Остужев (справа) и И. Л. Андроников. 1949

Ф. И. Шаляпин





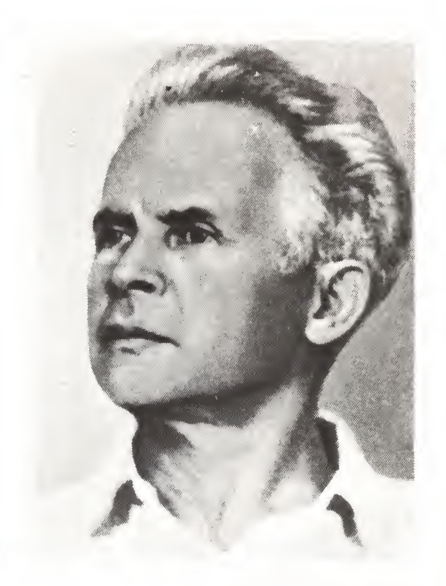
Г. С. Уланова



В. В. Виноградов



В. Н. Яхонтов



А. П. Довженко

А. Н. Толстой в Ярославле.
Рядом с Толстым — Н. С. Патоличев

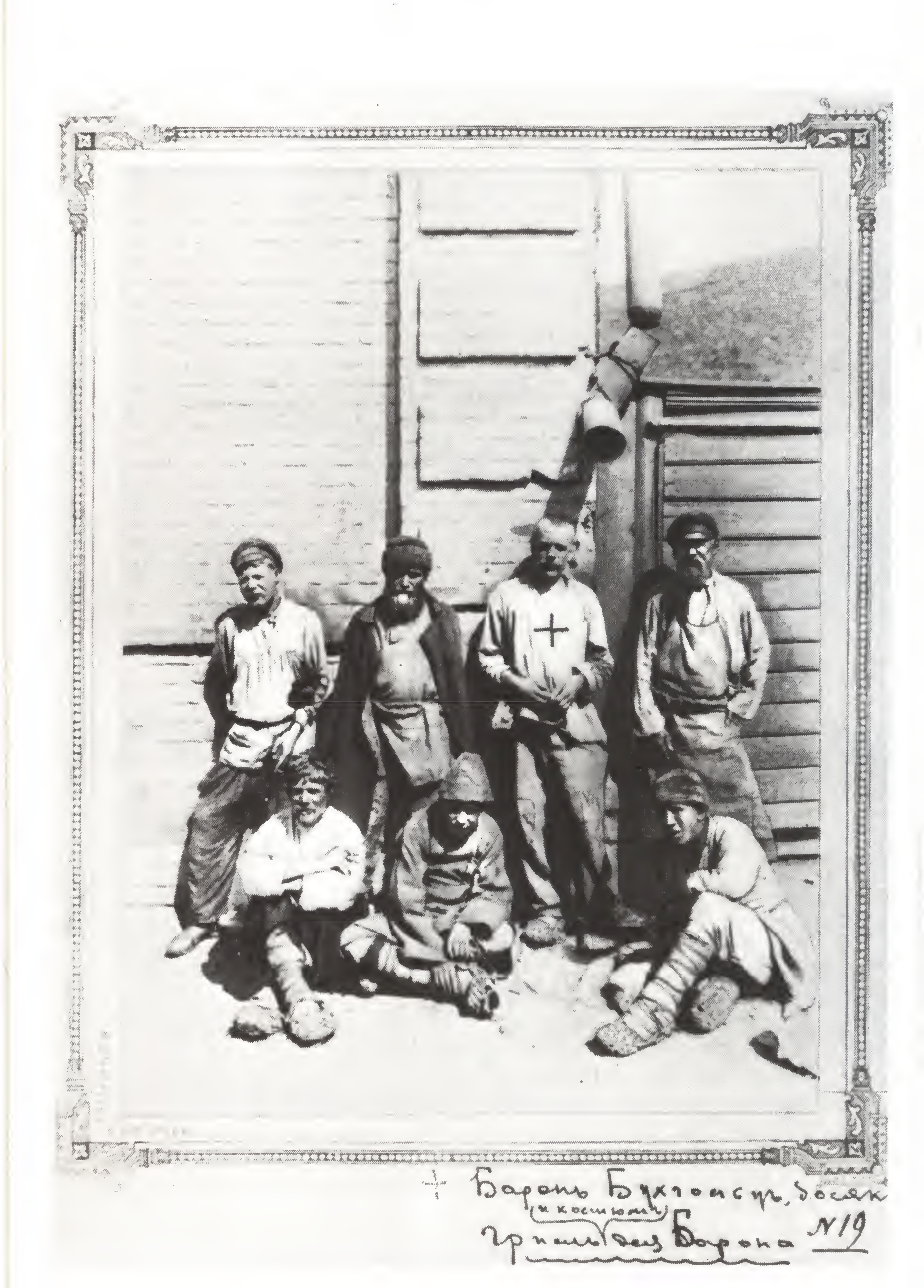
Фотография М. П. Дмитриева с пометой М. Горького: «Костюм для Луки. Не забыть — Лука лысый»





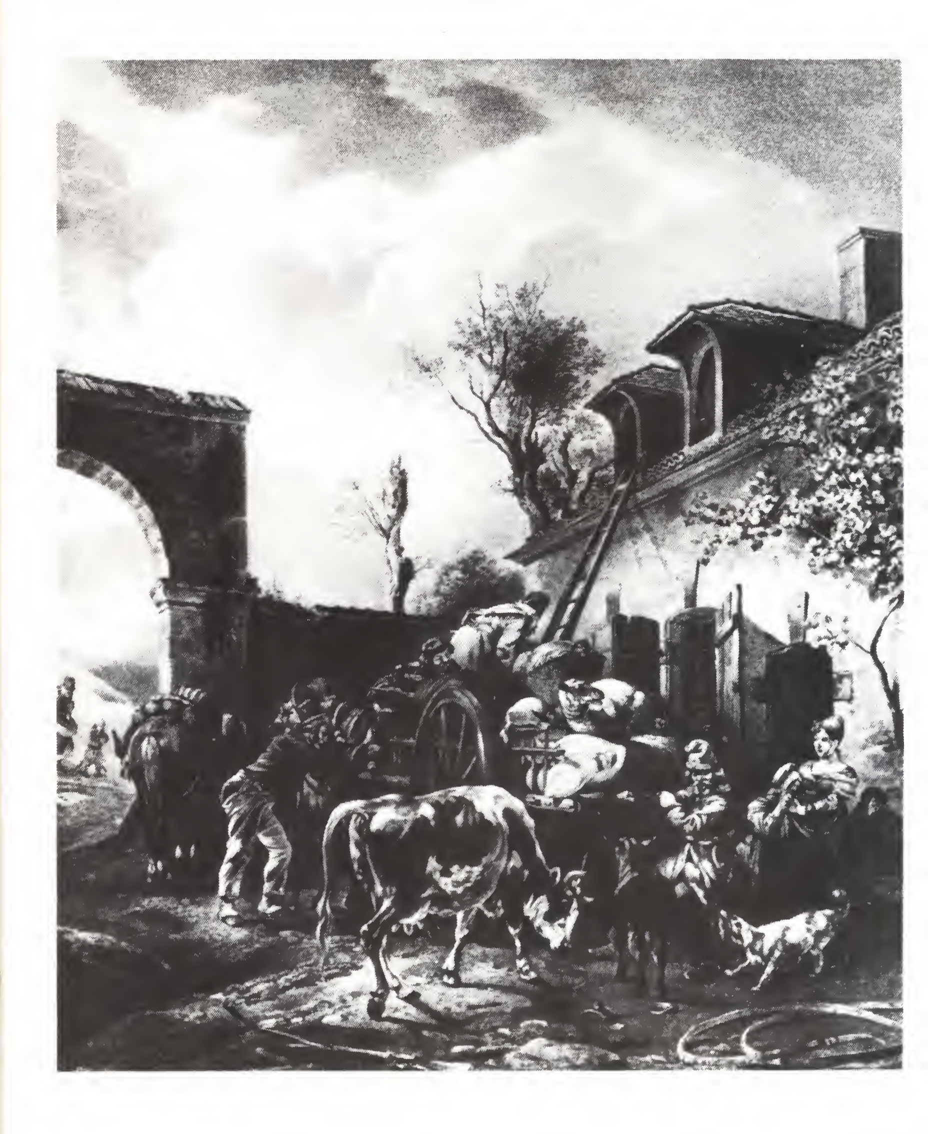
И. М. Москвин в роли Луки в спектакле
Московского Художественного театра «На дне»

Фотография М. П. Дмитриева с пометой М. Горького: «Барон Бухгольц, босяк. Грим и костюм для Барона»





В. И. Качалов в роли Барона в спектакле
Московского Художественного театра «На дне»



Беженцы. Литография начала XIX века

М. И. Голенищев-Кутузов.
Гравюра А. Карделли по рисунку А. Орловского.



Французская кавалерия на пути к Островно.
Литография А. Адама

Переход французской армии через Неман.
Гравюра Ш. Жирардэ



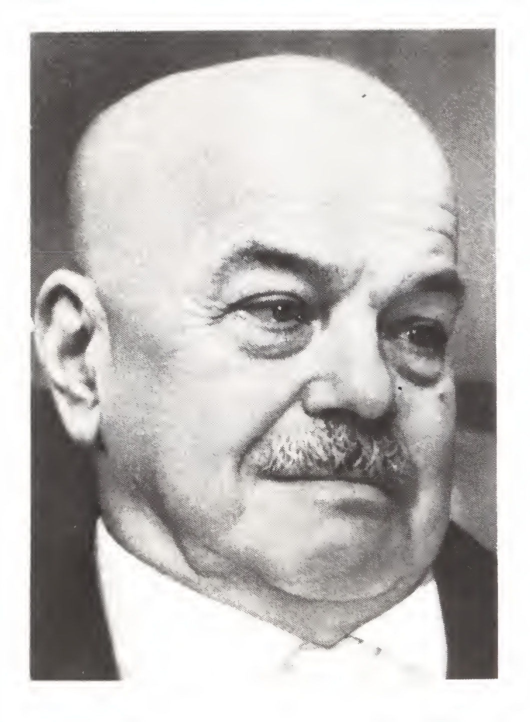
С. Чиковани



Г. Табидзе

Г. Леонидзе

В. Б. Шкловский





Б. М. Эйхенбаум



Ю. Н. Тынянов



А. А. Фадеев

очерки И. Зильберштейна о его парижских находках, которые он раздобыл за три с половиной месяца своего пребывания во Франции,— целые чемоданы ценнейших воспоминаний, писем, акварелей, фотографий, листовок, ненапечатанных сочинений... не перечислить всего! А сам — все такой же, неистовый в своей страсти к открытиям, к установлению исторических истин, к разоблачению ошибок, фальсификаций... В нем соединились великолепный исследователь и журналист самой высокой марки, который может достать решительно все. У него всегда множество планов. И планы осуществляются. То и дело видишь его с созданной им новой книгой «Александр Бенуа размышляет...», «Константин Коровин вспоминает...», «Литературное наследство» — новый том «Достоевский». Еще новый том: «Ленин и Луначарский». Триста пятьдесят неизданных документов! Переписка, доклады! Подлинный праздник! Новый колоссальный вклад в теорию и в историю литературы, искусства. Шире — культуры! Ни один историк, ни историк литературы, искусства, ни историк советского государства, ни биограф Ленина, Луначарского, эстетик, философ не пройдут мимо этого тома в семьсот шестьдесят шесть страниц, на котором стоит имя редакторов — И. Зильберштейна и А. Соловьева, в статье «От редакции» отмечена большая научно-исследовательская и редакторская работа, которую вела по этому тому Л. Розенблюм. Огромное достижение! И прежде всего — Зильберштейна.

Другой наш друг и товарищ, другой «литнаследник» Сергей Александрович Макашин — человек внешне менее бурного темперамента. Но прочтите хотя бы его вступление к томам «Русская культура и Франция» и в глубоких обобщениях, в энциклопедической эрудиции, даже и в сдержанном изложении вы ощутите душевный жар замечательного исследователя, талант, высокую творческую любовь к поэзии, к науке, к искусству... Главные темы его редакционных трудов в «Литературном наследстве», кроме франко-русских, тома, посвященные революционным демократам, в том числе Щедрину, Некрасову, Белинскому, Герцену, Чернышевскому, а также Льву Толстому, народным песням в записях русских писателей.

Все мы ценим энергию, и знания, и заслуги этих людей, восхищаемся ими, но, к сожалению, недостаточно знаем о них самих. Между тем их труд и их жизнь — найдут со временем отражение в истории нашей литературы и нашей науки. И один эпизод мне хотелось бы рассказать.

В разгар Отечественной войны Сергей Александрович Макашин ехал из Свердловска в Москву. Брони у него не было. И комендант одной из станций предложил ему зачислить его на офицерские курсы. Не желая терять времени, торопясь на фронт, Сергей Александрович предпочел в службу вступить рядовым, был зачислен в артиллерийскую часть и отправлен в действующую армию. После того как в одном из боев эта часть потеряла орудия, Макашин попал в пехоту. В 1944 году 22 июня он написал жене, что завтра предстоит решающее сражение; если он останется жив, то припишет к этому письму еще несколько строк, если нет — письмо отправит командир части.

Несколько дней спустя в Военную комиссию Союза писателей письмо это доставлено было с припиской: «23 июня 1944 года Сергей Александрович Макашин пал в бою смертью храбрых». Я читал тогда это мужественное письмо и очень остро пережил эту потерю. Мы ничего не знали о том, что С. Макашин освобождал псковскую землю и прошел недалеко от Михайловского, что сражение, в которое вступила та пехотная часть, происходило на границе Латвии близ Саласпилса. Что в рукопашном бою Сергей Александрович был тяжело ранен осколочной гранатой в обе ноги, был подобран и оказался в плену. Не знали тогда, что его спас пленный советский доктор. Что через Гдыню группу пленных, в которую он попал, эвакуировали в фашистский тыл и дважды транспорт попадал под атаку подводных лодок и под бомбежку. И Макашин остался жив. Что потом на открытой платформе, окутанной колючей проволокой, их повезли к Берлину и тут они попали под бомбежку англо-американцев. Затем пленных доставили в интернациональный лагерь «Шталакфир Б», где французы спасли С. Макашину ноги. Что затем его перевели в лагерь для военнопленных, где он принимал участие в движении Сопротивления. Когда вражеская оборона была прорвана и в прорыв вошла конница Белова, пленные бежали в расположение 5-й Армии. И, зачисленный в противотанковую артиллерию, Макашин стал командиром орудия, участвовал в штурме Дрездена, награжден орденом Красной Звезды и брошен на освобождение Праги. В Чехословакии С. Макашин умудрился обнаружить архив писателя-эмигранта Василия Немировича-Данченко, а в нем — ценнейшую рукопись воспоминаний о Некрасове. Ее текст вы найдете в одном из томов «Литнаследства».

Вернувшись в конце 1945 года домой, Макашин пришел в редакцию, сел за свой стол, а месяц спустя защитил диссертацию по Щедрину и был удостоен за эту работу Государственной премии.

Меня поражает не только судьба Макашина, его мужество, но и скромность его. Потому что об этом никто ничего не знал до сих пор.

Корней Иванович Чуковский, любивший «Литературное наследство» особой, нежной любовью, писал, что этим двум энтузиастам, прекрасно дополняющим друг друга, обязаны своим существованием все тома «Литературного наследства», что все они прошли «через талантливые и энергичные руки» Ильи Зильберштейна, бессменного их редактора. И называет имя Сергея Макашина — «другого ученого редактора, человека разнообразной и большой энергии, необыкновенного труженика, автора глубокомысленных книг и статей»...

С величайшей самоотверженностью делается это издание. И такой вот любви, любви к поэзии и к науке, энтузиазму, тонкому вкусу, вдохновенному подвижническому труду должны учиться молодые исследователи у И. Зильберштейна, у С. Макашина, у коллектива редакции «Литнаследства». Высокой похвалы заслуживает труд этих людей!

Наталья Давыдовна Эфрос. Работает в продолжение тридцати шести лет. На нее возлагается и собирание материалов, и переводы иноязычных текстов. И во всех томах — иллюстративная часть. И какой вкус, знания какие, труд! Методически, изо дня в день, из года в год поднимает архивную новь Леонид Рафаилович Ланский, выросший в подлинного ученого, специализировавшийся на изучении Герцена. Тот, кто познакомился с записными книжками Достоевского, расшифрованными Лией Михайловной Розенблюм, кто прочел ее комментарии — восхищаются ее блестящей работой. Алексей Николаевич Дубовиков — специалист по Тургеневу и по Чехову. Николай Алексеевич Трифонов — знаток Луначарского. И оба — специалисты по советской литературе. И оба вносят свою долю в достижения «Литературного наследства».

Ученый особого типа трудится в этой редакции — ученый изыскатель, первопроходец, организатор, исследователь.

Я рассказываю сегодня о «Литературном наследстве» не потому только, что я, как и многие тысячи,— благодарный читатель почти ста бесценных томов. Нет, я решился

занять внимание читателей потому, что в 1933—1934 годах был сотрудником «Литнаследства» и с тех пор состою с редакцией в самых дружеских отношениях.

Началось с того, что в январе 1933 года И. Зильберштейн приехал в Ленинград, позвонил мне,— в ту пору мы ни разу друг друга не видели! — вызвал меня в Пушкинский дом и заявил, что я должен стать в Ленинграде постоянным представителем «Литнаследства». Говорил он с такой настойчивостью, так нетерпеливо и властно, что представлять в Ленинграде редакцию должен именно я, и столько раз раскрывался при этом сигнальный гётевский том, и показывались цветные вклейки и суперобложка, и упоминалась марка Гознака, и отношение Кольцова к изданию, и отношение ко мне Б. Эйхенбаума, Ю. Тынянова и К. Чуковского, что это они рекомендовали меня и отказа моего не поймут, так часто повторял: «Верьте мне», «Бесспорно, вы сделаете большую ошибку, если откажетесь», «Клянусь, вы будете благодарить нас!» — что я был совершенно ошеломлен и колебался недолго.

После этого он целых два года звонил мне из Москвы в семь утра и кричал:

— Вы еще спите! Сейчас же отправляйтесь на вокзал и возьмите у проводницы пакет с фотографиями. Не уроните их под вагон! Сегодня же выясните в Пушкинском доме, кто на них снят, и высылайте обратно. Скопируйте в Русском музее двадцать два письма скульптора Рамазанова. Если завтра мы не получим от вас материалы Баркова, сообщение Беркова и книгу от Гиппиуса, которую вы должны были взять у него в понедельник,— считайте, что вы у нас не работаете. На прошлой неделе мы вами гордились. Но вот уже пятый день вы ходите по гостям. Ответьте Макашину. Иван Сергеевский плачет кровавыми слезами: где рукопись Томашевского? На прошлой неделе вы помогли нам украсить статью Орлова подлинными жемчужинами. И все же не дослали двух иллюстраций. Вы делаете все, чтоб вывести нас из терпения. Поезжайте к вдове Кустодиева. Это обаятельная женщина. Вырвите у нее две картины, которые она разрешила нам переснять. И сегодня же отвезите обратно. Вы, наверное, плохо кормите ваших старух, которые копируют для нас французские тексты в Публичке? Достаньте для них пропуск в столовую Публичной библиотеки, чтобы они не тратили полдня на обед. Наверно, с утра они спят, вроде вас?! Пойдите, оденьтесь.

И на мое возражение, что я стою у телефона одетый, кричал:

— Что вы мне говорите! Я же вижу, что вы стоите у телефона в валенках и в пальто!

Это было ужасно. Мне казалось — он видит меня из Москвы.

«Литературное наследство» было для меня большой школой. Школой поиска и организационной работы. Первые мои встречи со старухами, у которых хранятся стихи и письма великих поэтов, и тетради воспоминаний, и портреты неизвестных военных,— все это началось с «Литнаследства». И сегодня я хочу поблагодарить моих дорогих друзей, моих добрых учителей за эту науку.

«Такого литературоведения, как у нас, нет нигде в мире»,— говорил Александр Александрович Фадеев, познакомившись с «Литературным наследством». И действительно: оно принадлежит к высочайшим достижениям советской науки. Новаторский характер его давно уже признан. Возникнуть такое издание могло только в наших условиях. Только у нас возможно планомерное обследование всех архивов страны и частных собраний. И многолетний график работ. Только нашей советской науке присуще сочетание документальной точности и широты обобщений, исторической конкретности и теоретической обоснованности. Тут отразились особенности нашего общественного устройства, нашей идеологии, нашей культуры, в которой классическое наследие занимает такое важное, такое высокое место и участвует в созидании будущего. Это издание давно уже знакомо всему ученому миру. И во всем мире завоевало непререкаемый научный авторитет.

1972

ЧИТАТЕЛЬ И СТО СЕМЬДЕСЯТ ПЯТЬ МИЛЛИОНОВ

1

Если при вас зайдет разговор о нашем литературоведении, о его достижениях и недостатках — напомните собеседникам о существовании «Литературного наследства» и «Библиотеки поэта», и даже самый рьяный ниспровергатель вынужден будет признать высокий класс советской литературной науки.

Я уже говорил: больше сорока лет прошло со дня выхода первого сборника «Литературного наследства». И все эти годы крохотный коллектив редакции во главе с инициатором издания И. С. Зильберштейном и С. А. Макашиным руководит огромным коллективом ученых — авторами восьмидесяти трех бесценных томов, каждый из которых, за исключением, может быть, каких-нибудь двух или трех статей, может служить эталоном обстоятельности, точности, полноты и «долговременности» научных исследований. И при этом — ясное и точное изложение, стиль научный и одновременно «приличный предмету» исследования.

А замышленная А. М. Горьким «Библиотека поэта»! Как расширились благодаря ей наши представления о русской поэзии, о поэзии народов СССР. Сколько новых, ранее неизвестных текстов введено в научный оборот и стало известно читателю. Если собрать воедино все находки, все первые публикации «Библиотеки поэта», можно было бы составить особую «Библиотеку новинок». Как серьезно, обстоятельно исследован вклад каждого из поэтов в общую сокровищницу поэзии, как убедительно показано его

значение и место в ряду других. И снова — все научно и все доступно любому читателю. И надо сказать, что весьма велик вклад в это дело В. Н. Орлова, в продолжение многих лет руководившего «Библиотекой поэта».

Или вспомним академическое издание Пушкина, для которого прочитаны все черновики, все редакции, все, что написано, перечеркнуто, переписано неутомимым пушкинским пером. Навсегда создан свод пушкинских текстов, свободный от субъективного вкуса редактора, ибо труд здесь, по существу, коллективный, отражающий согласное мнение специалистов. А девяностотомный Толстой! Да разве только эти издания отражают общее высокое состояние советской литературной науки! А труды А. В. Луначарского, В. В. Воровского, В. В. Виноградова, Ю. Н. Тынянова, Б. М. Эйхенбаума, Г. А. Гуковского, Б. В. Томашевского, Н. И. Конрада, В. Б. Шкловского, Д. С. Лихачева, М. М. Бахтина, С. М. Бонди, М. Б. Храпченко, Ю. Г. Оксмана, М. П. Алексеева, И. Л. Фейнберга, В. Н. Орлова, Б. А. Бялика, С. С. Ланда, Б. Л. Сучкова, В. Г. Базанова, Б. И. Бурсова, вплоть до работ Ю. М. Лотмана и его группы. Я потому называю их, что, говоря о литературной науке, имею в предмете не только книги последнего времени, но то, что накоплено за долгие годы и продолжает питать научную мысль. Нам есть что предъявить миру, не говоря о том, что наша академическая наука в лучших своих образцах свободна от академической замкнутости и обращается не только к узкой среде специалистов, но и к сравнительно широкому кругу читателей.

Чтобы судить о том, насколько широк в наши дни этот круг, надо сравнить тиражи. Если в 1929 году книга «Архаисты и новаторы» Ю. Н. Тынянова была издана в количестве трех тысяч экземпляров, то в 1969 году та же работа выпущена тиражом в семьдесят тысяч. Эту цифру можно было значительно увеличить, ибо книга исчезла с прилавков буквально в несколько дней. Заметьте, речь о теоретических работах Тынянова. Я не говорю о его романах.

Доступнее, нежели теория, историко-литературные и биографические исследования. И все же разве не удивительно, что книга И. Л. Фейнберга «Незавершенные работы Пушкина» выдержала за короткий срок пять изданий. А труд В. Б. Шкловского о Л. Н. Толстом напечатан в количестве двухсот пятидесяти пяти тысяч. Если же заглянуть в библиотечные формуляры и прибавить тех, кто

записан на книгу в очередь,— речь пойдет о миллионах читателей. Что же касается частных историко-биографических проблем, таких, скажем, как обстоятельства гибели Пушкина или Лермонтова, то они доступны решительно всем, имеющим среднее образование и знающим имена великих поэтов.

Этим неутомимым интересом читателей пользуются иногда лица, далекие от литературной науки, протаскивающие в печать вздорные утверждения, вроде того, что Лермонтова убил не Мартынов, а некто, сидевший в засаде, или что на Дантесе в день поединка с Пушкиным под мундиром была кольчуга. Просачиваясь на страницы журналов, эти писания дезинформируют огромную читательскую аудиторию. И хотя странно было бы относить дилетантские упражнения к недостаткам литературной науки, все же в какой-то мере это говорит о недостаточном научном контроле над подобными сочинениями. И надо подумать о предварительной научной экспертизе подобных «гипотез», авторы которых безответственно используют небывалый интерес читателей к истории нашей литературы.

2

Хотя, как мы видим, число читающих литературоведческие труды велико, их могло бы быть во много раз больше. Но самому широкому кругу читателей далеко не все работы доступны: большинство трудов предполагает знание истории предмета и литературы предмета. Поэтому, бывает, обращаясь к литературоведческой книге, читатель не может осилить ее и пишет: «трудна для понимания», «написана сложно», «специальная книга». А потребность углубиться в предмет огромная. И следует вопрос: «Что почитать?»

Предвижу законное возражение, а надо ли уж так стараться о том, чтобы этот широкий читатель вникал в закономерности историко-литературного процесса, интересовался теоретическими вопросами? Должны ли ученые писать популярно лишь ради читателей? Никого ведь не удивляет, что существуют химические или математические журналы, доступные только специалистам. И тем, кто не изучает математику или химию, незачем раскрывать эти журналы — они ничего не поймут.

С этим можно было бы согласиться, если бы дело не касалось литературы и у читателя не возникали вопросы, ответить на которые может только наука.

Недавно кто-то в школе спросил, почему нет в наши дни Пушкина. И девятиклассник сказал, что Пушкин рождается только один раз.

Некоторым показалось, что ответ умаляет достоинство советской литературы. И девятиклассник обратился ко мне с просьбой разрешить этот спор.

Должен с ним согласиться, повторений в истории не бывает. И когда рождается гений, то это уже не Пушкин, а Лермонтов, Блок, Маяковский. Он не повторяет предшественника — он открывает новое.

Еще при жизни Пушкина пробовали угадать, кто станет его преемником. Многим наиболее близким его стиху казался Эдуард Губер. Насколько Губер похож на Пушкина — время уже решило: стихи Губера известны теперь главным образом историкам русской поэзии, одно из них — «Новгород» — встречается в хрестоматиях. Наследником Пушкина стал не Губер, а Лермонтов, на Пушкина не похожий, но продолжавший дело Пушкина, верный направлению поэзии Пушкина и означивший своим творчеством целый период в истории русской литературы, хотя жил после Пушкина только четыре года. Дело не в прямом подражании пушкинскому стиху — дело в сущности.

В одной из библиотек мне передали записку: «Зачем изучают биографии писателей и поэтов? Разве недостаточно прочесть книжку? А тут одна девушка спорит».

Да, права девушка. Любознательному читателю мало прочесть гениальные стихи и насладиться их совершенством. Он хочет знать, когда поэт жил, когда написал стихи, при каких обстоятельствах, хочет соотнести эти стихи со временем, чтобы понять, какое место занимает поэт в истории отечественной литературы и в художественном развитии человечества. Вот почему нас так волнует вопрос, кто был автором «Слова о полку Игореве», хочется знать фамилию того Шота из Руставп, который создал поэму «Витязь в тигровой шкуре» и до сих пор остается величайшей из вершин грузинской поэзии. Кто был Руставели? Какова его судьба? Где родились образы его гениальной поэмы, что видел он в жизни и где окончил свой жизненный путь? Вот почему нас так занимает вопрос, был ли Шекспиром тот, под чьим именем стали известны миру величайшие трагедии и комедии, или Шекспир —

псевдоним какого-то другого лица, подлинного имени и биографии которого мы не знаем?

Кто-то однажды подошел и спросил, почему нельзя создавать великие произведения, подражая гениальным поэтам. И сослался при этом на мистификации и подделки, которые порой ставили ученых в тупик.

Действительно, в истории литературы известны подделки, вокруг которых возникали горячие споры. Но именно в советской литературной науке возник особый раздел стилистики — теория стилей, над которой много и успешно потрудился покойный академик В. В. Виноградов. В своей замечательной книге «Проблема авторства и теория стилей» он приводит немало блестящих примеров точного определения и времени создания текста, и признаков индивидуального стиля автора, в том числе анонимных и псевдонимных произведений. Так были обнаружены неподписанные статьи А. С. Пушкина, неизвестные рассказы Ф. М. Достоевского и Н. С. Лескова. И наоборот, приписанные Пушкину тексты отвергнуты. Как бы хороша ни была подделка, рано или поздно она будет раскрыта, а гениальных стихов, копируя классиков, не напишешь, в лучшем случае можно добиться внешнего сходства.

Между прочим, любопытная история произошла лет пятнадцать назад, когда какой-то мистификатор, переписав два сонета Шекспира в переводе С. Я. Маршака и поставив под ними свое никому не известное имя, послал их в областную газету. Сотрудница литературного отдела, даже и не будучи академиком В. В. Виноградовым, почувствовала несоответствие между стилем сонетов и литературой XX века и ответила автору, что стихи его не отражают мировоззрения советского человека. Помнится, она получила взыскание за этот ответ. И со взысканием я, пожалуй, согласен. Литературному работнику стыдно не знать сонетов Шекспира, известных у нас всем литературно грамотным людям. Но по существу-то ответ был правильный. Стихи Шекспира радуют нас чистотой чувств, глубиной мысли, продолжающих волновать нас спустя три с половиной столетия. Но если современный поэт станет подделываться «под Шекспира» так, чтобы нельзя было узнать автора, стихи его будут несовременны.

Мы хотим знать литературу такою, какою она была, и литературная наука определяет закономерности историко-литературного процесса и отводит каждому явлению его место в ряду других.

3

Особо важное значение придается в нашем литературоведении именно выяснению закономерностей. А вот особенности индивидуального творчества, неповторимость поэтического слова, причины его долговременной жизни литературная наука раскрывает не с такой полнотой и не столь убедительно. «Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы» М. Б. Храпченко — книга необычайно важная, но для широкого читателя трудна. А тот самый читатель, о котором мы говорим, прежде всего интересуется именно этим — его занимает личность, индивидуальность писателя. Отчасти он находит ответы в популярных книгах из серии «Жизнь замечательных людей», в изданиях произведений русской и мировой классики, снабженных содержательными статьями и комментариями, «Памятниках мировой литературы», «Сокровищах лирической поэзии», в собраниях сочинений с обстоятельным сопроводительным аппаратом. Доступные книги издают «Художественная литература», «Детская литература», «Книга». А «Молодая гвардия» выпускает не только серию «ЖЗЛ», но и альманах «Прометей». Появляются статьи подобного рода в «Науке и жизни». Делается немало. И все-таки не хватает доступных талантливых книг, в которых величайшие творения литературы не только раскрывались бы во всей глубине, но и сохраняли свою художественную прелесть. Не хватает журнала, подобного «Литературной учебе», как назывался издававшийся до войны теоретический и историко-литературный журнал, основанный А. М. Горьким. Вот создать бы такой журнал и публиковать в нем статьи, являющие образец точной и вместе с тем доступной и ясной речи.

Пишущий о литературе, пишущий о прекрасном должен и сам быть мастером слова. Как увлекательны, темпераментны, насыщены мыслью статьи А. В. Луначарского! С каким блеском написаны труды Д. С. Лихачева! Каким великолепным ученым и каким великолепным писателем был Б. М. Эйхенбаум! Изящно, интересно пишет пушкинист Т. Г. Цявловская. А при этом сколько выходит вялых и многословных работ. Это же парадокс, что о величайших творениях поэзии некоторые все еще продолжают писать в стиле «не отвечающем теме». Прежде всего это касается диссертаций. Но тут удивляться нечему.

В вузах писать не учат, а школьное сочинение не предел литературного мастерства.

Но как ни обширно число воспринимающих труды о литературе читателей, фронт нашего обращения должен быть еще шире.

Однако мы отвлеклись.

4

Каждый вечер возле телевизоров усаживается семьдесят процентов населения страны — сто семьдесят пять миллионов. Интерес их к литературе огромен, но в значительной степени переключен на экран. Не будем сейчас вникать в обсуждение киноинсценировок и телеинсценировок классических и современных романов, рассказов. Скажем только, что, хорошо или худо, они вызывают повышенный интерес к этим книгам и такие вопросы, на которые могут ответить только авторитетные лица. Телевизор требует ученого слова. Он ждет.

По специальной — третьей — программе Центрального телевидения передаются беседы, читаются лекции. Успехи этой программы огромны: их переоценить невозможно. Но регулярные передачи предназначены для подростков и ведутся в соответствии со школьной программой. Конечно, если в школьной передаче принимает участие крупный ученый, «из первых рук» сообщающий интересное, новое, такая передача увлекает решительно всех. Помню, по учебной программе шли сцены из трагедии Пушкина «Борис Годунов» в исполнении артистов Центрального детского театра, а перед каждою сценою профессор Сергей Михайлович Бонди увлеченно и очень доступно раскрывал политическую подоплеку событий, объяснял взаимоотношения и ситуации, кто такой Шуйский и кто Воротынский, что хочет вызнать Воротынский у Шуйского и почему Шуйский в курсе всех дел и кто как относится к Годунову. Нельзя передать, как интересно было видеть сцены спектакля, прокомментированные этим вдохновенным ученым. Спектакль засверкал новыми красками. И произойти это соединение театра и ученого слова не могло ни в книге, ни в театре, ни в школе, ни в университете, нигде — только на телевидении.

По другой программе прошел цикл лекций о Пушкине. Были удачные. Но событиями назвать их нельзя. Не

всякая лекция, полезная для студента, представляет собой телевизионное действие. Здесь нужна особая «драматургия», «стреляющие» сюжеты, увлекательные фабульные «пружины», прочные, органичные сцепления фактов—передача должна увлекать, покорять, захватывать, должна открывать неизученное, вводить в существо спора, быть рассказом о судьбе писателя, его замысла или творения. Можно вести передачу о находке пропавшей рукописи, о разгадке криптограммы, рассказывать об открытиях, можно посвятить передачи эпизодам из истории советской литературы, как это живо, умно, содержательно делает поэт Алексей Сурков, участвовавший в создании советской литературы и знающий ее досконально на протяжении полувека. Итак, в основу телевизионного «представления» должен быть положен значительный, интересный, доступный для множества телезрителей историко-литературный сюжет. Конкретный сюжет. Таков закон восприятия. Разговор отвлеченный, изложение мыслей без напрягающих внимание примеров, без образных представлений, простые перечисления не увлекают, не могут увлечь. Нужны новые формы общения ученых с незримой аудиторией.

5

К созданию телевизионной «драматургии» на историческую и историко-литературную тему советская литература уже подошла. За последние двадцать — двадцать пять лет возник тот научно-литературный жанр, который иногда иронически называют «занимательным» или «романтическим» литературоведением, а без иронии «детективом без преступления», «жанром научного поиска». Жанр этот иронии не заслуживает. У его колыбели стоят такие ученые, как академики И. Э. Грабарь и И. Ю. Крачковский. Мне уже приходилось рассказывать о том, с каким увлечением читается исследование академика И. Э. Грабаря о «Тагильской мадонне» — картине, подписанной именем Рафаэля. В 1509 году она исчезла из церкви Мария-дель-Пополо в Риме, затем ее видели в собрании кардинала Сфондрато, сохранились ее гравюрные репродукции. Потом ее следы потерялись. Более четырех столетий спустя она обнаружилась в Нижнем Тагиле, в сарае, невдалеке от бывших владений уральских миллионеров Демидовых. Это что — копия? Или работа ученика, подпи-

санная именем великого мастера? Или подделка более позднего времени? Или подлинник Рафаэля? Грабарь сличает картину с другими «Мадоннами» Рафаэля, производит анализ красок, изучает происхождение доски, на которой она написана, приводит заключение химиков, рентгенологов. Академическое исследование читается как роман.

Не менее увлекательна книга академика И. Ю. Крачковского «Над арабскими рукописями». С неослабевающим интересом читаешь исследование академика Б. А. Рыбакова «Древняя Русь». Сопоставляя с летописными текстами древние наши былины, ученый обнаруживает в них отголоски исторических происшествий и биографии реальных исторических лиц. Поэт Ираклий Абашидзе напечатал «Палестинский дневник». Вместе с двумя другими выдающимися учеными — академиком Г. В. Церетели и академиком Академии наук Грузии А. Г. Шанидзе — он побывал в Иерусалиме, чтобы проверить легенду, согласно которой Шота Руставели окончил свой жизненный путь на чужбине. И вот на одном из столбов иерусалимского Крестного монастыря — древней грузинской обители — они отмывают верхний слой краски и обнаруживают под ним изображение старца и надпись: Шота Руставели. Выясняется: изображение написано в те времена, вскоре после кончины поэта,— открытие, приподнимающее покров над одной из самых сложных загадок в истории грузинской литературы.

Поиски, приключения исследователя — вот что увлекает читателя, который с огромным интересом воспринял книги Г. Шторма — о Радищеве, Е. Таратуты — о Войнич и Степняке-Кравчинском, Н. Эйдельмана — о русских корреспондентах Герцена.

То же относится к розыскам С. С. Смирнова, приведшим его к созданию книги «Брестская крепость», где сопряжены времена — Великая Отечественная и наше мирное время, прослеживаются судьбы сотен людей, восстанавливается коллективный подвиг, которому, казалось, навсегда суждено остаться подвигом безымянным. Число читателей и телезрителей С. С. Смирнова неисчислимо. С таким же напряжением слушаются его рассказы о героизме, сюжеты которых каждый раз составляют раскрытие тайн, выяснение обстоятельств, «воскрешение» подвига. К работам того же рода отнесем радиопоиски А. Л. Барто, положенные в основу ее книги «Найти человека». Героям

гражданской войны посвящены разыскания А. Дунаевского. Сопричислим к этому жанру рассказы о поисках автора этой статьи, передававшиеся по радио и по телевидению и вошедшие потом в книги. У всех, кого я назвал,— строго документальный сюжет, выстраивающийся в ходе работы.

Незаметно для нас самих возник новый научно-литературный жанр. Исследовать его природу, законы его развития, связь с другими жанрами и искусствами — задача литературной науки: он граничит с приключениями, с рассказом, с очерком, с мемуарами. Он исходит из «первых рук».

Не менее важно, что этот жанр в высшей степени отвечает специфике телевидения и — что существенно для самой науки! — вызывает «обратную связь». Стоит только обратиться с экрана с просьбой помочь найти человека, адрес, документ, фотографию — приходят ответы. Десятки героев минувшей войны открыты С. С. Смирновым с помощью телевидения, около двухсот тысяч писем получены в ответ на его выступления.

6

Но попасть в число жанров, признанных литературной наукой, непросто. Освященная традицией драма составляет бесспорный предмет литературного изучения. А киносценарий, телесценарий, радиопьеса? Они в круг академических изучений не входят.

Могут сказать: есть специальный раздел изучения, называемый киноведением. Есть специалисты по телевидению.

Но если не возникает сомнений, что драматическое сочинение и драматический спектакль — явления разного рода, то ведь и телевизионный сценарий и киносценарий — не то же, что телефильм и кинокартина. Сценарий, точно так же, как драма, явление литературного ряда, иначе — искусства словесного.

В словесном искусстве происходят сейчас серьезные сдвиги. Устное слово, которое господствовало в эпохи, предшествовавшие развитой письменности и изобретению Гутенберга, с XV столетия уступило первенство печатному станку. Люди перестали «слушать» литературу и научились воспринимать ее зрением. Чтение книг преврати-

лось в уединенный процесс. Ныне, с развитием радио и телевидения, звучащее слово все настойчивее напоминает о своем первородстве. С каждым годом этот процесс ускоряется: письменная литература начинает делить права с литературой экранной, воспринимаемой не на глаз, а на слух. Время, потребное для чтения книг, сократилось. «По совместительству» читатель становится телезрителем. Литературе надо уже считаться с наступлением на книгу звучащей речи. Но традиционные жанры не торопятся признать существование телеэкрана, и те же позиции занимает филологическая наука. Между тем уже в ближайшее время можно предвидеть воздействие телевидения едва ли не на все традиционные жанры. Пора изучать процесс.

И все же первое дело не это. Прежде всего филологам следует использовать телевидение для пропаганды собственных достижений. Нужны мастера ученых собеседований с незримой аудиторией. Нужен телевизионный историко-литературный журнал. Если ученые не выйдут на телевизионный экран, телезрители не узнают о замечательных успехах литературоведения нашего. Для них окажется недоступным один из важнейших разделов гуманитарных наук. Этого допустить нельзя!

1970

ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫЙ ПУШКИНИСТ

В дни Пушкинских торжеств 1937 года был выпущен удивительный фильм. Шел он всего шестнадцать минут, назывался «Рукописи Пушкина». Зритель видел густо исчерканные, многократно переправленные пушкинские черновики, вглядывался в первую страницу «Медного всадника», на которой он не смог бы разобрать ни одной цельной строчки. И вслед за тем начинался рассказ о том, как шла работа над этой страницей: невидимая рука почерком Пушкина писала на экране слова, зачеркивала, заменяла другими, рассеянно рисовала профили на полях, переделывала готовые строки. А в конце мы видели ту же страницу, что и вначале. Только теперь она выглядела как поле битвы, на котором была одержана одна из величайших побед. Мы понимали, что вдохновение — это подвиг, это отважное стремление к еще не известному, упорный труд, приближающий поэта к новым открытиям в напряженных поисках точной мысли, через поиски точного образа, точного слова. Не было зрителя, которому картина показалась бы специальною, трудною. Каждый уходил обогащенный новым представлением о Пушкине, о его поэтической работе, и о литературной работе вообще, и о труде текстолога-пушкиниста.

Снимал картину Сергей Владимирский. Владимир Яхонтов великолепно читал пояснения и пушкинский текст. Но в основе лежала работа замечательного советского пушкиниста Сергея Михайловича Бонди.

Когда произносится это имя, у всех, кто слышал его, мгновенно возникает представление об ученом блистательного таланта. «Самый талантливый пушкинист за всю историю пушкиноведения»,— говаривал о С. М. Бонди

покойный биограф Пушкина профессор М. А. Цявловский. Если попытаться коротко объяснить, в чем заключается сущность дарования Бонди, надо сказать: в сочетании аналитического ума и артистического воображения, в умении глубоко понимать не только результат творчества, но и постигать самый его процесс в умении следовать за мыслями Пушкина. Именно это помогло Бонди разобрать множество не поддававшихся расшифровке пушкинских черновых рукописей, ибо каждый раз, читая почерк Пушкина, Бонди восстанавливал для себя всю картину его работы. Это помогло ему впервые прочесть гениальное пушкинское стихотворение «Все тихо, на Кавказ идет ночная мгла...», «Я возмужал среди печальных бурь...», стихи об актрисе Семеновой и многие, многие другие. Книга его «Новые страницы Пушкина», из которой читатель узнал про эти текстологические находки, принадлежит к числу лучших трудов о Пушкине.

Не одно поколение пушкинистов пыталось прочесть пушкинские черновики. Но под силу это оказалось только советским текстологам: они не ограничивались вычитыванием отдельных, наиболее разборчивых, слов, а понимали рукопись как результат творческого процесса. В утверждении этого взгляда на рукопись и на задачи текстолога Сергею Михайловичу Бонди принадлежит первейшая роль.

В чем особенность его подхода к черновику?

Он начинает с того, что вникает в содержание написанного. А поняв целое, понимает и не поддающееся прочтению слово. А разве мы в жизни действуем иначе? Получив неразборчиво написанное письмо, мы прежде всего стараемся схватить общий смысл. И как только уловим его, чаще всего тут же прочитываем слово. Иногда говорят, что, действуя таким образом, текстолог подменяет авторский текст своими догадками. Нет! Бонди идет по следу поэта и до некоторой степени, несоизмеримо малой степени (как пишет он сам), наталкивается на те же ассоциации, которые возникали у Пушкина. И, конечно, это единственно правильный метод. Так поступает судебный следователь. Так же поступает и шахматист, когда изучает приемы игры своего партнера.

Эта, казалось бы данная от природы, способность Бонди читать рукопись, которую теперь, спустя столько времени, может быть, не разобрал бы сам Пушкин, имеет свои объяснения: не много было людей за истекшие полтора столетия, которые так глубоко понимали особенности поэзии

Пушкина, его языка, его стиля, его работы, его характера, его эпохи. Заговорите с Бонди о «Борисе Годунове», и он расскажет вам, как он поставил бы эту драму, как понимать в ней каждый характер, каждую реплику. Можете знать: это был бы великолепный спектакль, потому что Бонди, в свое время близко стоявший к театру, человек высокой театральной культуры. Спросите его, как читать «Моцарта и Сальери», и вы поймете, что до встречи с Бонди не подозревали о том, какие богатства таятся под этим текстом, какую глубокую проблему воплотил Пушкин, как тонко понимал он взаимоотношения этих двух музыкантов, как знал музыкальную жизнь Вены последней четверти XVIII столетия. И все это будет особо убедительно оттого, что Бонди — талантливейший, высокообразованный музыкант. «Евгений Онегин»... Смело можно сказать, что никто еще не рассказывал об этом романе так увлекательно, как это сделал в своих статьях С. М. Бонди. В них выясняются характеры героев, оживает эпоха — театр времен Пушкина, книги, которые читал Онегин, которыми увлекалась Татьяна, раскрывается история десятой главы, особенности «онегинской строфы».

Стих Пушкина. Но Бонди знаток не только пушкинского стиха: вряд ли в настоящее время в нашей стране есть другой такой же глубокий теоретик русского стихосложения, как Бонди.

Лекции профессора С. М. Бонди в Московском университете проходят в переполненных аудиториях. И привлекают не только филологов. Это особые лекции, ибо он не только сообщает важные сведения: он учит постигать в стихах и в прозе поэзию, увлеченно любить литературу, воспринимать художественное произведение во всем богатстве его смысла, его воплощения, его отделки. Спросите писателей, слушавших лекции С. М. Бонди о Пушкине в Литературном институте имени А. М. Горького,— Поженяна, Бондарева, Бакланова, Винокурова, Тендрякова, Ваншенкина, Солоухина,— они скажут: это был целый мир, целая эстетическая система!

Однажды на ежегодной пушкинской конференции С. М. Бонди читал доклад о беседе Пушкина с Николаем I в 1826 году. Подвергнув анализу дошедшие до нас разноречивые сведения и последующие отношения Пушкина с двором, Бонди восстановил содержание беседы. Он сделал это основательно, как историк, увлекательно, как романист.

Долголетнее изучение Пушкина не ограничило его интересов. Наоборот, это ведет его к широким обобщениям и выводам. Последнее время С. М. Бонди не оставляет мысль, что историю литературы можно и должно складывать не из творческих результатов отдельных писателей, а надо научиться рассматривать ее частные и общие явления во взаимосвязи, как единый процесс.

По возрасту, по опыту, по заслугам Сергей Михайлович Бонди принадлежит к старшему поколению ученых. Но по ощущению жизни, литературы, науки он моложе всех молодых: о чем бы ни говорил он — для него все впереди, все интересно, он продолжает круто набирать высоту, и ему еще предстоит работа над книгами, которых никогда и никто не напишет, кроме него.

1961

О НОВОЙ ОТРАСЛИ ФИЛОЛОГИИ

1

В 1872 году в журнале «Русская старина» появились неизвестные отрывки и варианты первых глав второго тома «Мертвых душ» Гоголя, в которых идет речь о Тентетникове, о приезде Чичикова к Петру Петровичу Петуху и к генералу Бетрищеву.

Находка вызвала огромный общественный интерес. Появились статьи о значении опубликованных материалов, важных для понимания идейной позиции Гоголя. И вдруг редакция «Русской старины» узнает, что опубликованные ею отрывки не что иное, как подделка полковника Н. Ястржембского, который решил наконец публично сознаться в этом.

Оказалось, что, благоговея всю жизнь перед Гоголем, полковник вознегодовал на него за второй том «Мертвых душ» и за «Переписку с друзьями», в которых сказались реакционные взгляды писателя, и, побуждаемый самыми лучшими чувствами — желанием восстановить репутацию Гоголя, решил переделать начало второго тома «Мертвых душ» в духе идей Белинского, высказанных в его знаменитом письме. Копию этой подделки Ястржембский подарил одному из своих друзей, который, поверив в подлинность рукописи, ввел в заблуждение редакцию, а вместе с ней и читателей.

Саморазоблачение мистификатора послужило поводом для шумной полемики. Возникло предположение, что это не подделка, а плагиат, что Ястржембский приписал себе подлинный текст Гоголя. Анализируя язык этих отрывков, замечательный советский филолог академик В. В. Виноградов подтверждает поддельность текста и показывает на

этом примере, как тесно связаны стилистические изменения текста с его идейно-смысловым содержанием.

В полемике по поводу этой мистификации принял участие журнал «Гражданин». Автор редакционной и безымянной статей, помещенных на эту тему, не установлен. На основе стиля статей Виноградов доказывает — их писал редактор журнала Ф. М. Достоевский.

Но прежде чем пояснить, из какой книги взяты эти примеры, следует сказать хотя бы несколько слов о самом авторе.

2

В 1923 году в научном сборнике «Русская речь» появилась статья молодого ученого Виктора Владимировича Виноградова о задачах стилистики. В статье рассматривался язык известного литературного памятника XVII столетия «Житие протопопа Аввакума». Уже здесь, в этой работе, автор, продолжатель школы выдающихся русских лингвистов А. А. Шахматова и Л. В. Щербы, высказал мысль, что лингвист должен видеть в художественном произведении прежде всего выражение индивидуального «языка» писателя — его стиля: стиль индивидуальный определяет иногда стиль целой литературной школы. Через несколько лет вышла книга Виноградова «О художественной прозе», построенная на сравнительном изучении речи знаменитого адвоката В. Д. Спасовича по делу Кронберга (привлеченного к суду за истязание малолетней дочери) и откликов на это дело в «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевского и в «Недоконченных беседах» М. Е. Салтыкова-Щедрина. Здесь показывалась разница между публицистическим и художественным воплощением действительности и — одновременно — своеобразие приемов, характеризующих стиль Достоевского и стиль Щедрина.

В пору, когда Виноградов приступал к изучению языка художественных произведений, литературоведы, писатели высказывали немало суждений на эту тему. Однако их «стилистические» замечания носили субъективный характер, не были связаны с историей языка и потому научной ценности не имели. С иных позиций подходили к языку художественной литературы лингвисты: их, как правило, интересовали грамматические формы, отражение в языке писателей диалектов. Художественная литература служила им материалом для истории литературного языка. Но ведь язык художественной литературы и литературный язык

совсем не одно и то же. Литературный язык — это норма разговорной речи, и деловой и публицистической. Виноградов считал, что язык художественного произведения — средство словесного искусства — надобно изучать иначе.

И вот прошло около сорока лет. Мы читаем монументальное исследование академика Виноградова «О языке художественной литературы», которое свидетельствует о том, что в Советской стране на стыке языкознания и литературоведения возникла новая отрасль филологии — наука о стилях художественной литературы. Как будет она называться, эта наука, пока неизвестно. Название придет. И, наверно, станет таким же привычным, какими стали для нас термины «агробиология», «астрофизика», «геохимия». В разработке основ этой новой науки академику Виноградову принадлежит огромная роль. Не только потому, что он первый подошел к изучению языка писателей с новых позиций. Но также и потому, что в его лице соединились крупнейший советский языковед, ученый с мировым именем и выдающийся историк литературы.

Не только время пролегло между первой статьей и нынешним капитальным исследованием. За эти годы академик Виноградов обогатил филологическую науку множеством ценнейших трудов в области грамматики и стилистики, семасиологии и лексикологии (учения о значении слов и словарном составе языка), фразеологии, истории русского литературного языка, общих вопросов языкознания. Далеко за пределами нашей страны известны книги Виноградова «Русский язык» и «Современный русский язык». Не менее известны и не менее важны для науки такие его монографии, как «Язык Пушкина», «Стиль Пушкина», работы о языке и стиле Крылова, Лермонтова, Гоголя, Льва Толстого, Достоевского, Щедрина... Вот на какой основе возник историко-теоретический труд «О языке художественной литературы», который представляет собою итог сорокалетних трудов Виноградова, трудов его школы, результат жарких дискуссий и высокого научного мастерства.

3

Можно ли изучать язык писателя, не зная общественной жизни эпохи, не представляя себе его творческого метода, отношения его к языку народному и к литературному языку? Можно ли осмыслить стиль отдельно от формы произ-

ведения, от его композиции? От образа автора, каким он является в книге, от образов героев его? Или изучать язык вне связи с культурой эпохи, с господствующими в литературе стилями? С общей историей языка, наконец! Вот, например, слова — родина и отчизна. В нашем понимании они значат одно и то же. Не то было во времена Пушкина. «Он смотрел вокруг себя с волнением неописанным,— говорит Пушкин о Дубровском, въехавшем во двор своей усадьбы.— Двенадцать лет не видал он своей родины». Между тем Дубровский не покидал России, а все двенадцать лет жил в Петербурге. Стало быть, родина для него не отечество, а только место, где он родился. «Он возвращается на родину уже в старости»,— пишет Пушкин о рекруте («Путешествие из Москвы в Петербург»). «На тройке пренесенный ||Из родины смиренной ||В великий град Петра...»,— читаем в стихотворении «Городок». Родина выступает здесь в ином значении, нежели слово «отчизна» — «отечество»: «Для берегов отчизны дальной || Ты покидала край чужой...», «Мой друг, отчизне посвятим || Души высокие порывы...». Но уже Лермонтов, добавим мы от себя, употребил оба слова как однозначные — в стихотворении «Родина», которое начал словами: «Люблю отчизну я...»

Все эти многообразные аспекты изучения языка художественной литературы раскрываются в книге Виноградова на материале очень обширном, с большой обстоятельностью, последовательно и стройно. Для примера коснусь только одного из многих важных вопросов.

«Во всяком художественном произведении,— говорил Лев Толстой,— важнее, ценнее и всего убедительнее для читателя собственное отношение к жизни автора и все то в произведении, что написано на это отношение».

Этот «образ автора», воплощенный в языке произведений разных направлений и школ, составляет одну из центральных проблем исследования.

Остро ощущал взаимоотношения с читателем при построении образа автора советский писатель Михаил Пришвин. В подтверждение своих наблюдений Виноградов приводит его слова: «...газетный корреспондент,— говорит Пришвин,— начинает описание словами: «Рано утром, отправляясь на место побоища, мы сели в автомобиль...», хотя сел он один... Но я,— продолжает писатель,— до сих пор с трудом могу перейти от первого лица к третьему... Зато когда говорю «я», то, конечно, это «я» уже сотворенное, это «мы». Очень важное свидетельство того, что дело тут не в словах.

Нет! В прозе, как и в стихах, авторское «я» не сам автор, а образ, который, как и другие, возникает вместе с замыслом вещи.

Анализ этого образа позволяет, скажем, отвергнуть приписываемые Пушкину заключительные строки стихотворения «Отрывок»; «образ автора» там другой. Это частность. Гораздо важнее, что изучение «образа автора» помогает Виноградову установить важные закономерности развития реалистического стиля в русской литературе.

4

Попытки изучить стиль вне его конкретного воплощения в языке художественной литературы приводят к определениям расплывчатым и неточным. «Идейная близость к декабрьскому движению,— пишет один из современных исследователей,— позволила Грибоедову дать действительно реалистическое произведение — гениальную комедию «Горе от ума». «А Рылееву не позволила?» — задает вопрос академик Виноградов. Действительно, поэт Кондратий Рылеев — один из руководителей декабристского движения. И тем не менее это не делает его романтические «Думы» реалистическими.

В книге Виноградова проводится мысль, что реализм возникает и развивается «после того, как сформировался национальный литературный язык», после того, как язык художественной литературы сблизился с народно-разговорной речью. Только при этих условиях литература способна создать национальные типы и характеры. Доказывая, что образцом этого нового стиля является «Капитанская дочка» Пушкина, исследователь подчеркивает, что здесь «автор как бы сам становится персонажем своего романа, сливается со своими героями и иногда говорит их языком, а не своим собственным». Эта проблема — органической взаимосвязи стиля автора и речей действующих лиц — принадлежит к числу главных тезисов книги Виноградова, ибо в этой взаимосвязи он видит один из важнейших признаков утверждения реалистического стиля.

Великолепен разбор языковых средств русской исторической прозы в сопоставлении с прозою Пушкина, с гоголевским «Тарасом Бульбой», который назван в книге «романтико-реалистической народной эпопеей», анализ образа рассказчика в повестях Тургенева и Достоевского и «образа автора» в романе Толстого «Война и мир» — анализ убеди-

тельный, тонкий. Помимо нового понимания стиля этих вещей, он доставляет наслаждение эстетическое. Он показывает, как развивались, становясь все более ёмкими, все более гибкими, выразительные средства русской реалистической прозы. Вникая в словесную ткань, ученый прослеживает закономерности могучего развития русского реализма. Реализма, с которым он настоятельно связывает понятие «историзм» — умение писателя постигать суть явлений в их историческом развитии. В том числе и развитие языка. Художественное произведение исследователь рассматривает теперь как бы с двух точек: «вблизи» и в исторической перспективе. Оно «может и должно изучаться,— пишет Виноградов,— с одной стороны, как процесс воплощения и становления идейно-творческого замысла автора и — с другой — как конкретно-исторический факт, как закономерное звено в общем развитии словесно-художественного искусства народа».

Новое направление, избранное В. В. Виноградовым, ведет от субъективных предположений и оценок к точным критериям, к научно обоснованной системе определения индивидуальных и общелитературных стилей. Ученый разрабатывает стройную теорию, которая, в частности, позволит поставить на твердое основание такую важную для филологической науки проблему, как определение авторства в безымянных произведениях. Этому посвятил В. В. Виноградов вторую книгу — «Проблема авторства и теория стилей».

5

Если не каждый историк литературы, то, во всяком случае, многие могут вспомнить, как приходилось им выяснять принадлежность литературного текста — автору, которого они изучают, текста анонимного, или приписанного ему без достаточных оснований, или приписанного другому. Многим филологам приходилось решать вопрос о предпочтении текста, дошедшего до нас в разных редакциях, в недостоверных списках. В. В. Виноградов приводит в книге немало примеров того, как, полагаясь на собственный вкус, на субъективные представления о стиле эпохи и автора, исследователь (иной раз крупный ученый) решает вопрос ошибочно. Так, в свое время Дмитрию Веневитинову, поэту-философу 20-х годов прошлого века, было приписано стихотворение «Родина». В. В. Виноградов подверг стихотворение анализу. Нет, для Веневитинова не характерны

ни стиль предметных перечислений, ни вульгарные образы, ни резкие бытовые эпитеты, ни бытовое просторечие, перемежающееся с книжной фразеологией. Стилю Веневитинова чужды слова «мерзость», «дрянной», применение предлога «с» — «с домов господских вид мизерный». Да и самое слово «мизерный» не употреблялось в лирической поэзии 20—30-х годов прошлого века. Не встречается оно и у Пушкина. И Виноградов приводит множество примеров из литературы и публицистики, доказывающих, что слово это было характерно для разговорно-бытовой речи с чиновничьей окраской, притом в более позднее время. Оперируя фактами литературного языка XIX столетия и языка художественной литературы, ученый доказывает: стихотворение не могло быть сочинено Веневитиновым. Более того: оно не могло быть сочинено в 20-х годах. Оно написано не раньше 40—50-х годов прошлого века.

Это утверждение В. В. Виноградова было опубликовано в 1962 году. Три года спустя в «Проблемах современной филологии» — сборнике, выпущенном к его 70-летию, литературоведы А. Гришунин и В. Черных обнародовали подарок ко дню рождения В. В. Виноградова — три неизвестных списка стихотворения «Родина», из которых два, более ранние, относятся к середине 50-х годов. По всему судя, незадолго до этого возникло и самое стихотворение. Таким образом, анализ признаков литературного стиля, осуществленный В. В. Виноградовым, подтвердился с высокой точностью.

6

Почти сто лет решают текстологи вопрос: как печатать лермонтовское восьмистишие «Прощай, немытая Россия»? До нас дошли четыре различающихся между собой текста. Подлинник стихотворения отсутствует. Авторитетного списка нет. Дошедшие до нас варианты записаны в 70—80-х годах. Расхождения между ними довольно значительны. Четвертый стих читается так:

И ты, им преданный народ,
И ты, послушный им народ,
И ты, покорный им народ.

Анализ формы, стиля, история публикации текста, сохранность остальных строк приводят к заключению, что предпочтительнее тот вариант, где употреблено:

И ты, им преданный народ.

Некоторые исследователи возмущены: «Как мог Лермонтов сказать, что народ предан жандармам?! Надо отказаться от этой строки и выбрать другой вариант, хотя бы в остальном он был хуже».

В. В. Виноградов справедливо исходит из положения, что вопрос должен быть решен строго и объективно. Мог Лермонтов или не мог сказать о народе «преданный», определит не наше отношение к этому слову, а изучение его в контексте эпохи.

Анализ стихотворения приводит ученого к убеждению, что текстологи трактуют слово «преданный» в его современных значениях — как «беспредельно верный кому-либо» или «вероломно отданный в чью-то власть». Тогда как в языке Лермонтова слово «преданный» означает «переданный», «врученный во власть» и смысла, который мог бы унизить народ, не содержит. Следовательно, строка: «И ты, им преданный народ» — значит: «И ты, им переданный во власть народ».

Действительно, мы находим у Лермонтова еще один пример такого словоупотребления:

И новым преданный страстям,
Я разлюбить его не мог...

«Новым преданный страстям» не подразумевает «беспредельно верный», а именно «отданный во власть страстям». Так выясняется, что спор возник от незнания фактов истории языка. Истолкование текста, которое отверг В. В. Виноградов, оказалось неисторичным.

Не ограничиваясь полемикой, академик В. В. Виноградов решает проблему авторства применительно к целому ряду анонимных литературных текстов.

7

Какие статьи и заметки могли принадлежать Пушкину в «Литературной газете», которую в 1830—1831 годах издавали А. Дельвиг и О. Сомов? Участие Пушкина в этом органе было очень значительным, а в продолжение двух месяцев, в отсутствие Дельвига, он даже исполнял обязанности редактора. В «Литературной газете» постоянно выступал Вяземский. Что принадлежит Сомову, Дельвигу, Вяземскому и что — Пушкину? Вопрос существенный

не только для литературной науки, но и — непосредственно — для читателей. Мы стремимся знать каждую строчку Пушкина, но не согласны видеть в собрании его сочинений писанное другими! Как быть? Под заметками «Литературной газеты» подписей нет: они анонимны.

Пушкинисты уже не раз пытались выяснить этот вопрос. Но одному авторство Пушкина кажется совершенно бесспорным, другой в том же тексте не видит ничего пушкинского. Решить это может только анализ. За дело берется В. В. Виноградов. И, сопоставляя анонимные статьи «Литературной газеты» с бесспорными текстами Пушкина, Дельвига, Вяземского и Сомова, выявляет неповторимые черты их индивидуального литературного стиля: эта заметка принадлежит Пушкину, в этой видны следы его соавторства, в этой — редакторской правки. Каждый раз при этом производится всестороннее рассмотрение содержащихся в тексте элементов смыслового, идеологического, исторического, литературного, эстетического и, разумеется, стилистического порядка. Изучаются речевые особенности, словарь, способы выражения, стилистические конструкции, индивидуальные осмысления и сочетания слов. В той же «Литературной газете» напечатаны две статьи на украинские темы. Их мог сочинить Пушкин. Мог — Сомов. Мог написать и Гоголь. На основе очень убедительного анализа В. В. Виноградов определяет: Сомов.

В «Московском журнале» 1792 года помещены «Разные отрывки (из записок одного молодого Россианина)». Виноградов исследует жанр сочинения. Общественный идеал автора. Его философские и политические взгляды. Словарь статьи. Лексику. Фразеологию. Синтаксис. И на основании всех слагаемых доказывает: «Отрывки» написал Карамзин. И что это произведение программное, чрезвычайно важное для понимания этого большого писателя, но не попавшее в собрания его сочинений. Неизвестное стихотворение Карамзина... Неизвестная статья Карамзина... Одно за другим определяются сочинения писателей, затерянные в старых журналах. Анонимные фельетоны Достоевского в журнале «Гражданин». Анонимная рецензия на «Соборян» Лескова. Неизвестные рассказы Достоевского — «Попрошайка» и «Родиоша»...

Эти главы книги В. В. Виноградова могут служить высоким образцом тончайшего историко-филологического и историко-стилистического анализа текста. Это ценнейший

вклад в историю нашей литературы. Но, прежде всего, важнейший вклад в теорию нашей литературы, в обоснование нового раздела литературной науки, основоположником которой является В. В. Виноградов.

8

Поскольку литературный стиль заключает в себе черты пишущего, он может помочь определению его личности и характера. Так, знаменитый А. Ф. Кони в книге «На жизненном пути» рассказывает эпизод из своей прокурорской практики (Виноградов приводит его) — об убийстве помещика Петина и подозрениях, которые пали на жену и ее любовника, харьковского студента Анисимова. Для уличения его следовало доказать, что анонимное письмо с угрозой, посланное еще до убийства, написал именно он. Сравнили почерк — бумага, чернила, начертания букв разные. Тогда у Кони возникла мысль проанализировать стиль. В качестве экспертов были приглашены академик Н. С. Тихонравов и профессор Р. Ф. Брандт. Признали, что автор обоих писем — Анисимов, который, послав анонимную записку, хотел отклонить от себя подозрение в убийстве Петина. А стиль выдал! В обеих записках встретилось выражение «отвратительный подонок мошенничества», повторялись излюбленные выражения Анисимова: «сказать еще несколько слов», «послушать к чему-нибудь», «змеиный шипучий яд». Вместо предлога «из» в обоих письмах фигурировало «с» — «Мне известно с телеграммы», «с его рассказа стало ясно». Кроме того, обнаружился ряд других признаков.

Впрочем, этот пример взят из третьей книги В. В. Виноградова — «Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика» (1963), частично связанной с двумя предыдущими. Из этих трех трудов выросла четвертая книга — «Сюжет и стиль. Сравнительно-историческое исследование» (1963). Ученый рассматривает произведения, написанные на один и тот же сюжет,— о девушке (купеческой дочери, поповне), о задохнувшемся в сундуке любовнике и вымогателе слуге (дворнике, кучере, солдате). Сперва читатель знакомится с бытовой легендой, затем начинает следить за трансформацией сюжета и стиля в различных фольклорных отражениях — русских и украинских, в сентиментальной повести XVIII столетия «Несчастная Маргарита», в роман-

тической повести «Мария и граф М-в», в повестях 30-х годов, в разбойничьей мещанской повести, в драме из купеческой жизни, в историческом романе графа Салиаса из времен московской чумы 1771 года и, наконец, в психологическом рассказе А. С. Суворина. Трудно представить себе более убедительный пример того, как видоизменяется сюжет и — соответственно — стиль этой истории применительно к характеру времени и понятиям читателей. Целый курс лекций вряд ли представил бы с такою наглядностью эту эволюцию стилей, это постепенное переосмысление сюжета. Я убежден, что книги академика В. В. Виноградова, хотя они рассчитаны на филологов, должны заинтересовать широкий круг культурных людей. В. В. Виноградов пишет о языке художественной литературы, опираясь не только на исторические примеры, но и на целую библиотеку советской литературы. И заняться вслед за ним языком Алексея Толстого, Федина, Шолохова, Леонова, Катаева, Пришвина, Светлова, Житкова, Бабеля, Гайдара, Пастернака, Пановой, Твардовского, Щипачева, Тендрякова очень, по-моему, интересно и очень полезно.

Но дело даже не в современных примерах. Дело в пафосе этих книг — острых, талантливых, насыщенных новыми мыслями, призывающих перейти от случайных и субъективных оценок стиля и, прежде всего, языка советской литературы к его глубокому изучению.

1960, 1971

ШКЛОВСКИЙ

Виктор Борисович Шкловский — теоретик искусства, историк и теоретик литературы, критик, прозаик, сценарист, публицист, полемист, эссеист, мемуарист, собеседник, неистощимый и доброхотный советчик множества людей цеха литературного и ученого цеха, и киносценаристов, и режиссеров кино, человек феноменального дарования — принадлежит к числу самых необыкновенных, самых оригинальных писателей нашего века.

Однако о нем не скажешь: новеллист Шкловский, критик Шкловский или литературовед Шкловский. Он — Шкловский. Писатель, чье творчество почти невозможно соотнести с традиционными литературными жанрами. Романы великих писателей замечательны не сходством, а различием между собой. И тем не менее авторов объединяет причастие к эволюции жанра. Но к какому научному или литературному жанру отнести книги Шкловского «Повести о прозе»?А «Zoo, или Письма не о любви»?.. Его «Дневник» — не дневник, «Письма» — не письма, а скорее маленькие поэмы в прозе. Его биография Толстого не похожа на традиционные биографические исследования. Его книги — отрицание традиционных жанров, отказ от них, каждый раз — внежанровая, еще небывалая форма.

Всю жизнь размышляя о жанрах, Шкловский, кажется, не думает о них, когда пишет сам. Он думает о сути предмета. И тут рождаются жанры, столь же неповторимые, сколь неповторим ход мысли Шкловского, который кто-то сравнивал с ходом шахматного коня.

Если даже настанет время, когда машина сможет повторить процесс мышления гениального человека, мне кажется, ход мысли Шкловского, в силу необычности ее системы, она не сумеет повторить никогда: ошибется.

В последние годы жизни К. С. Станиславский мечтал так поставить спектакль, чтобы актеры в ходе репетиций не знали, с какой стороны будет зал, откуда будет смотреть на них зритель. В положении такого актера находится читатель Виктора Шкловского. Он никогда не знает, с какой стороны будет вскрыт предмет исследования, «с какого боку» подойдет к нему Шкловский. Труды Шкловского читают даже те, кто думает, что знает решительно все. Но и они знают, что не знают того, что сейчас скажет Шкловский. Ибо каждая, даже небольшая, рецензия — это не просто рецензия на кинофильм или на новую книгу, а каждый раз удивляюще новое осмысление предмета. Каждый раз, говоря о вещи, Шкловский не ограничивается ею, а сопрягает ее с другими — далекими — рядами и определяет значение, поставив рядом с большим. Одни сокрушаются вниз, другие высоко поднимаются. Суждение мотивировано широким сопоставлением. Критика Шкловского бывает очень чувствительной — но редко бывает обидной. Она масштабна, умна, ведется в открытую и даже в отрицании может быть лестной, потому что спрашивает с обычного человека, как с великого мастера. В силу особенностей своего ума и таланта Шкловский видит то, что видят, но не понимают другие. И если б я был художником и мне поручили иллюстрировать сказку Андерсена «Новое платье короля», я бы нарисовал ребенка с головой Шкловского. Он лучше всех видит, когда король голый. И лучше всех сумеет оценить ткань его платья, если король будет одет.

Шкловский ничего не берет готовым. Сам «кладет шпалы», сам «настилает путь». И пишет, как бы стремясь сообщить нам свою способность увидеть «угол шара».

Ход мысли Шкловского, кажущийся вначале парадоксальным, выясняется в конце рассуждения. Он говорит:

— Неизвестно, был ли Гомер в действительности, но известно, что он был слепой. Слепота его достоверна, потому что глаза были ему не нужны. В эпоху Гомера поэт не писал — он был певцом, был сказителем. И легенда о слепом правильная.

Никто не может упредить ход его мысли: острой, глубокой, богатой ассоциациями. Но именно потому, что другим она в голову не приходит, она оказывает на них плодотворнейшее влияние и очень часто срабатывает, как «поворотный круг».

В силу этого в ткань советской литературы Шкловский вошел не только своими работами. Он растворен во множе-

стве книг, статей, исследований, кинокартин, вышедших за последние полвека. Он катализатор творческого процесса, «дрожжи великой литературы». Многие — молодые и старые — благодарны ему за науку. И даже те, кто спорил с ним в прежние годы и его отвергал,— и те, споря, учились.

Он начинал почти шестьдесят лет назад. Первая работа появилась в 1914 году. Виктор Борисович Шкловский родился 25 января 1893 года, следовательно, в ту пору автору шел двадцать второй, в брошюре было шестнадцать страниц, называлась она «Воскрешение слова». Написано было запальчиво. Студент Петербургского университета — филолог и футурист предлагал ученым обратиться к первооснове художественного произведения — изучать законы литературы как искусства словесного.

Вскоре группа молодых филологов — Виктор Шкловский, Борис Эйхенбаум, Юрий Тынянов, Осип Брик, Роман Якобсон, Лев Якубинский, Евгений Поливанов, Владимир Шкловский (брат Виктора) — основала Опояз, общество изучения поэтического языка. Стала издавать сборники. Потом — книги. Так началась работа целой филологической школы, которую называли формальной. Лидером стал Виктор Шкловский.

В борьбе с поэтикой символистов опоязовцы стремились создать научную поэтику, доказывали, что поэтическая функция языка имеет свои законы, изучали законы прозы. Но при этом доказывалось, что искусство будто бы движется самостоятельно от жизни, а не отражает жизнь и не познает жизнь. Тем самым получалось,— как пишет Шкловский теперь,— что «искусство как бы неподвижно, оно переставляется, как бы перетряхивается: старшие жанры становятся младшими, но нового не появляется».

В 1925 году вышла книга Шкловского «Теория прозы», и стала крылатой фраза, что искусство является «суммой приемов». Выражение это сам Шкловский считает теперь неточным и опрометчивым.

Потом он написал книгу «Материал и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир» — показал в ней, как использовал Толстой мемуарную литературу и исторические труды, посвященные войне 1812 года. Книга была интересна, нова, сенсационна, но она не объясняла величия романа Толстого, а даже как бы развенчивала его.

С формалистами спорили яростно. Марксистское литературоведение, признавая необходимость изучения худо-

жественной ткани произведения, решительно отвергало теоретические обоснования формалистов. Вульгаризаторы отвергали все.

Теперь, когда эти литературные битвы уже позади и позади порожденные ими преувеличения и страсти, окончательно ясно, что, изучая форму, вернее, структуру художественного произведения и эволюцию жанров, формалисты обогатили науку множеством существеннейших открытий и наблюдений, но, замкнувшись в кругу исследований имманентных, внутренних законов литературы, игнорировали ее содержательность, проблему ее общественной функции, ее многосложные связи с действительностью. Поэтому выдвинутые ими обоснования не объясняли главного и были в корне неверными.

Впрочем, Шкловский занимался не одними вопросами литературной теории. Он писал великолепную прозу — выпустил книги «Сентиментальное путешествие» и «Zoo, или Письма не о любви», работал в «Летописи», которую редактировал Горький, выступал с Маяковским, был близок к творческому содружеству «Серапионовы братья», объединявшему в 20-х годах таких разных писателей, как Н. Тихонов, К. Федин, Вс. Иванов, М. Зощенко, М. Слонимский, Н. Никитин, В. Каверин, Е. Лунц, Е. Полонская, критик И. Груздев... Потом примкнул к Лефу.

Уже в то время Шкловский много работал в кино, которое тогда только еще начиналось. И мало-помалу теория стала приходить в несогласие с практикой. Так теоретик Шкловский думал, что кино — это монтаж аттракционов, что сюжет в кино почти не имеет значения, а сценарист Шкловский убеждался в значении сюжета. Собственный опыт и живой опыт советской литературы расширял представления о законах искусства и вносил поправки в теорию. Занятия историей и русской литературой — исследования о лубочном писателе Матвее Комарове, о литературе XVIII столетия в связи с экономикой, исторические повести — о путешествии Марко Поло, о художнике штабс-капитане Федотове, о Минине и Пожарском, о мастерах старинных, книги о Маяковском, о Достоевском, биография Льва Толстого — эти книги не только писались Шкловским, но и меняли Шкловского, перепроверяя его теоретическую систему и доказывая, что в искусстве важно не только, *как* сделано, но *из чего* сделано и *для чего* сделано, *кем* сделано и *для кого* сделано. Писателя учил опыт, учило время. И вот спустя много лет, прослеживая собственный путь и

путь своих единомышленников по Опоязу, Шкловский смело, точно и обстоятельно говорит о просчетах, посвящает этому свои новые книги — «Повести о прозе» и «Тетиву».

Это факт удивительный! Более того: это — творческий подвиг, совершенный в итоге длительной эволюции. Подумать только: полвека спустя теоретик, широко известный в мировой литературной науке, построивший собственную концепцию, знаменитый сейчас еще более, чем в свои молодые годы, творчески усвоив марксизм, пересматривает свои прежние утверждения, философски переосмысливает их и обнаруживает в них ошибки, не отмеченные его оппонентами.

Иные считают, что последние книги Шкловского — это книги-отказ от прежних своих заблуждений.

С этим согласиться нельзя. Перед нами не два Шкловских — прежний и новый. Перед нами Шкловский один. Не отвергнувший себя прежнего, а переосмысливший себя исторически. Он не остановлен своей известностью. Не каменеет перед собственным именем и перед своими ранними книгами. Он не хочет жить только в прошлом. И, как бы глядя со стороны на себя, расплавив весь свой прежний и нынешний опыт, он заново отлил его в мысли, которые могли родиться только в движении времени. Как известно, процесс развития можно сравнить с движением по спирали, когда подымающийся ввысь человек видит то же самое, но с разной высоты и в разных масштабах, постигая видимое в сравнении.

Но и сейчас есть люди, которые хотели бы, чтобы Шкловский остановился на работах сорокапятилетней — пятидесятилетней давности. В этой связи можно сказать: неплохо, когда человек предпочитает всем другим — один, любимый фасон. Хуже, если он всегда будет носить один и тот же размер, независимо от роста и объема фигуры.

Споря с самим собою, пересматривая свои молодые работы, Шкловский-исследователь, Шкловский-критик продолжает создавать новое. Это — доказательство неоскудевающей силы мысли, таланта истинного и смелого. Это отказ не от себя. Отказ от своих заблуждений! Вспомним, как смело опровергал свои утверждения Белинский и как благодаря этому вырастал в глазах читателя.

Шкловский эволюционирует. Если прежде он видел механизм произведения «в разобранном виде», то теперь изу-

чает процесс всесторонне, исследует функцию, если можно применить такое сравнение — наблюдает работу мотора в полете. Прежде его интересовали имманентные законы развития литературы. Теперь он исходит из убеждения, что всякое художественное произведение — это анализ действительности, и притом многократный. Что сюжет — исследование предмета во многих его отношениях с фактами действительности, в том числе — способ исследования того места, которое занимает человек в мире. «В самом факте восприятия искусства,— пишет Шкловский в одной из последних книг «Тетива»,— есть сопоставление произведения искусства с миром».

«Мы отрицаем старое, а не отрекаемся от него»,— заявляет он в той же книге.

Для него установление истины превыше всего — выше, чем ложная верность тому, что перестало казаться истинным.

Шкловский мыслит философскими категориями. Он цитирует Платона и Аристотеля, Гегеля, Маркса и Ленина не для того, чтобы ограничиться ссылкой на них: он комментирует их, развивая их мысль применительно к опытам великих литератур, раскрывая смысл книг, вошедших в культуру человечества. Он подходит к проблеме диалектически. Он пишет в статье «Утро великих вечно»:

«Гамлет у Шекспира говорил: «Порвалась связь времен». Это причина несчастья Гамлета; столкнулись мировоззрения, обнажились пласты человеческого духа. Но этот разрыв связей одновременно и счастье для человечества, потому что началась новая эпоха, новый счет».

И продолжает:

«Сейчас мы ярче и свежее понимаем необходимость Шекспира для человечества и в нем видим поступь истории. Про человеческую походку когда-то говорил Чернышевский: ходьба — это как бы ряд падений, человек падает с одной ноги на другую, но падает, шагая.

Шекспир побеждает пространство, время и предрассудки времени».

Анализируя факты истории искусства, истории литературы, Шкловский в первую очередь выявляет не то, что сближает великие книги, но то, что отличает их одну от другой. «Поэт,— пишет он,— всегда имеет предшественников, и всегда его с предшественниками соединяет не столько традиция, сколько отрицание». И в то же время он обнажает двуединую природу новаторства, рассматривая про-

изведение как часть великого общего процесса, ибо, по его словам, «писатель не только пчела, но и соты. В его работах — труд многих пчел, в том числе труд прошлого и труд будущего».

Имеется в виду труд будущего понимания и создание будущих произведений, которые вырастут на его почве.

Шкловский сражается. Он идет вперед, убежденный в превосходстве нашего миропонимания, нашего искусства, нашей литературы. Он спорит с описательностью, не приемлет комментаторского литературоведения, говорит, что нельзя перепрыгивать через лошадь, когда хочешь сесть в седло, что искусство в самом произведении, а не за произведением, и нельзя в него лезть, как в дверь, и жить за ним, как жила в Зазеркалье Алиса в Стране Чудес.

Это ученый, которому больше к лицу трибуна, чем кафедра. Потому что он не готовое излагает, а строит новую мысль, открывает новые ракурсы. Его стихия — спор, рождение истины в состязании. Пафос его работ и его выступлений — наступальный пафос. Недаром в одной итальянской газете было написано, что когда на трибуну взошел Виктор Шкловский — пожилой человек со сверкающим черепом мыслителя древности — и начал говорить о судьбах мирового кинематографа,— аудитория вспомнила пафос речей Дантона.

В споре он стремителен, остроумен. Один из замечательных наших писателей,— это было лет двадцать назад,— сказал на литературном собрании, что Пушкин-поэт выше прозаика Пушкина, что в прозе Пушкин не создал своего «Евгения Онегина» и только образ Пугачева можно поставить в ряд с величайшими поэтическими творениями Пушкина. Что же касается «Повестей Белкина», то они не отражают противоречий своего времени, и Пушкин приводит в них читателя к благополучным концам.

Услышав это, Шкловский вышел и заявил:

— Докладчик нас учит и учит неправильно. Пушкин-прозаик расширил представление о меняющемся месте человека в мире. Он показал не только Пугачева, но и великую крестьянскую революцию и дочь капитана Миронова, которая говорит императрице: «Неправда»,— говорит смело, и это сказал ее голосом Пушкин, который не менее смел, чем его герои. В «Повестях Белкина» Пушкин открыл мир Ивана Петровича Белкина — «маленького человека», который рассказывает о «маленьких людях» как очень большой писатель. У Карамзина бедная Лиза утопилась, но

повесть не переиздается и не читается. А «Станционный смотритель» — великая вещь и новая вещь. И я не желаю нашему дорогому докладчику лежать лицом вниз на могиле отца, испытывая угрызения совести, и считать это благополучным концом!

На что докладчик, радостно улыбаясь, воскликнул:

— Вы даже не знаете, Виктор Борисович, насколько вы правы!

И Шкловский уходил как борец, победивший соперника за минуту.

Он необычно видит. И говорит необычно. Во Флоренции он зашел ко мне и через секунду сказал:

— Под твоим окном бежит река Арно, намыленная от возбуждения.

И не только говорит так. Свою манеру говорить он перенес в книги. Язык его книг — язык поэзии. Это — монтаж понятий, из которого удалены обычные ступени последовательности. Мысль обнажена конспективностью и возвышена поэтическим сравнением:

«О любви говорить мне вредно.
Поговорим об автомобилях.
Грустно ездить на такси!»

Это — из книги «Письма не о любви» (где речь идет именно о любви). Фразы короткие. Каждый раз с новой строки.

И дальше:

«Берлин опоясан для меня твоим именем.
Все хорошие слова пребывают в обмороке».

Началось с этой книги. С тех пор мысль Шкловского всегда облечена в образ, метафорична, обильно уснащена поэтическими сравнениями — неожиданными, остроумными, часто пародоксальными; колкими и точными афоризмами, столкновением неравноправных членов сравнения:

«Петербург был наполнен водой, туманом, дворцами, заводами и славой» («Жили-были»).

«В искусстве нужен собственный запах, и запахом француза пахнет только француз» («Zoo, или Письма не о любви»).

«Широкая Нева — заглавная строка новой истории» («Тетива»).

С годами фраза Шкловского начинает выражать понятия все более сложные:

«Вчера слышал Козловского — голос ангела, тоскующего о Полтаве.

Слышал голос Козловского над гробом Александра Петровича Довженко и видел, как искусство перекидывает мосты над горем настоящим и прошлым, делает живым то, что казалось изжитым» («Тетива»).

Вначале стиль научных исследований Шкловского отличался от языка его прозы. Но мало-помалу образность все более проникала в него. И ныне оба стиля как бы слились в один.

Оттого, что Шкловский мыслит как поэт, его мысль обладает особой емкостью. И когда он говорит, что новое искусство входит в свой дом неузнанным и сидит у порога, как сидел Одиссей, возвратившийся в свой дом и неузнанный,— мысль исследователя, облеченная в поэтический образ, поддержанная мощным сравнением, живет по законам поэзии и по законам исследования, обставленного остроумными доказательствами. Им посвящена вся статья. Но образ Одиссея, пустившего стрелу сквозь двенадцать колец, являет ее поэтический сюжет, сюжет-образ.

Это образ зрительный, за которым стоит умозрительный образ. Отвлеченное понятие одушевляется и тем самым обновлено.

«Болезнь долго шла за ним. Потом рядом с ним. Потом впереди него. Он был заслонен ею».

«Электричество еще молодо и ходит на четвереньках» («Жили-были»).

Поэты всех времен стремились через образ выразить суть отвлеченной мысли. Стремились к этому и философы древности, облекавшие поучения в форму изречений и притч.

Их не называли поэтами — они говорили прозой. Их называли мудрецами.

Стиль Шкловского сродни размышлениям древних.

И еще об одной особенности стиля Виктора Шкловского следует сказать непременно. Смелый, мощный, бурный, ироничный, философичный, острый и остроумный, он — лирик. Без этого качества представление о его книгах будет неполным.

Приведу цитату из «Тетивы» — великолепный образец лирической прозы Шкловского.

«Вместе мы проходили свою дорогу — Борис Эйхенбаум, Юрий Тынянов и я — сейчас живой.

Мы гуляли по площадям и набережным.

Сенатскую площадь давно урезали сквером, закрыли память о восстании и разъединили здания, которые когда-то соотносились друг с другом...

Безмолвный Петр скакал на площади, протягивая руку к Западу, за Невой — в ту ночь не серой, не синей, а розовой. Краснел узкий бок нашего университета.

Ночь не проходила и не наступала.

Заря была такая, как будто она продолжится всю жизнь.

Молодой Пушкин, уже много написавший, ни в чем не виноватый, в такую ночь упрекал себя за то, что мало сделал, не так прожил.

Нет границ ответственности.

Искусство всегда перерешает.

При свете белой ночи много раз мы перечитывали прошлое, не оправдывая себя.

Город революции, город русского книгопечатания, город Пушкина и Достоевского, город Блока, Маяковского, город Горького, город спорящих кварталов, дворцов и заводов, реки, лед которой был много раз окровавлен,— Петербург, мы любим тебя Ленинградом при жизни, любим до смерти. Клянемся тобою в книгах».

Воспоминания Шкловского о себе выступают в широком соединении с историей. И прежде всего память его обращена к Октябрю, когда, сидя за рулем броneавтомобиля, он был на подступах к Зимнему.

Шкловский шел в жизни рядом с Маяковским, Тыняновым, Эйзенштейном, с Довженко, с Пудовкиным, с Дзигой Вертовым, с Кулешовым. Он помогал им, осмысляя их опыт, и сам учился у них. Я видел его рядом с ними. Это был полет одной стаи.

Но разве Шкловский только истолкователь великих открытий кинематографа? И только ли сценарист? Нет, он из тех, кто в 20-е годы созидал советское киноискусство. А ныне видит будущее на экране телевизора и одним из первых начал писать о нем.

Все, что сделано Шкловским, удивительно — по разнообразию, по размаху, по обилию живых, глубоких мыслей, необходимо-нужных литературе, науке, кино...

Три тома сочинений Шкловского, избранных из многих десятков книг, написанных им почти за шестьдесят лет ежедневной вдохновенной работы, восстанавливают его сложный и замечательный путь и передают пафос его творчества, в котором история озарена светом будущего. «Самое

главное,— говорит он,— не пропустить в делах вчерашнего дня дел дня завтрашнего».

«Время мое истекает,— пишет Виктор Борисович Шкловский в одной из последних работ.— Я сохранил кое-какой опыт, умею продолжать удивляться чужим успехам. Они велики. Кажется мне, что я умею еще понимать, что сегодняшний день — день моей старости — не хуже вчерашнего дня».

Старости нет. Время не истекло. Потому что Виктор Шкловский явление огромное, самобытнейшее, движущееся. И значение созданного этим глубоко современным художником и мыслителем будет не убывать, а расти.

1973

ПОЭЗИЯ ДОВЖЕНКО

В конце 1956 года в хмурый и короткий зимний день мы присутствовали на погребении художника масштаба Бетховена. Может быть, Моцарта. Это и мы чувствуем. Наверное, так будут считать люди и в XXI или XXII столетии. Ясно: мы лишились одного из творцов, по трудам которых будут слышать наше время потомки.

Довженко ушел, не сняв ленту, в которой предстал бы по-прежнему молодым и по-прежнему смелым, но умудренным тем вниманием к жизни, которому научили его наша потрясающая эпоха и собственные его картины.

С чувством глубокой грусти думаем мы о его других, несовершившихся, замыслах. А он говорил: «Хотя и повечерел мой день, я верю, что две лучшие мои картины где-то еще впереди и я могу еще приносить радость народу».

Горько нам, что не появится он среди нас — скромный, красивый, мужественный, мудрый, тихий и чистый. Но эту скорбь умеряет и украшает восторг перед его творениями, его великое художественное богатство. И что бы ни прибавил Довженко к ранее созданному — никто, и даже он сам, уже не сдвинул бы его с того места в истории советского и мирового киноискусства, которое принадлежит ему по праву.

Пройдут годы и годы, а яблоки по-прежнему будут падать с беззвучным стуком на землю в «Земле», и, торопливо тарахтя в немой картине, будет появляться на селе первый советский трактор, и вороная туча будет заходить на ясное небо, и проливаться будут дожди; и нас не станет, а картины его, статьи его, страсть и мысль его, всегда мудрая, философски значительная, его поэтическая сила

будут по-прежнему жить. Путь его богат и прекрасен. Прекрасно даже не завершенное им, ибо мы знаем мастера и по намеку угадываем, какие готовил он нам откровения.

После смерти его я пересмотрел все ленты Довженко, иные по многу раз. Прочел все его сценарии, не осуществленные в кино, и хотел бы немного сказать о некоторых чертах его стиля, его поэзии.

Прежде всего — Довженко поразительно лаконичен. Я говорю это несмотря на то, что «Щорс» — очень длинная лента. Объясняется это тем, что в каждую его картину входит содержание многих картин. Темы его широки. Размаха требовала концепция, но выражалась она поэтически кратко. Довженко призывал к лаконизму Пушкина и Маяковского. Попробуем понять, чем родственно было ему их лаконическое и ёмкое слово.

Вспомним первые кадры «Земли». Идет волна по пшенице. Сколько раз за время, отделяющее нас от года создания картины, показывали нам пшеницу, снятую с разных точек. Между тем образ этот у Довженко не потускнел, не потерял новизны. Это потому, что кадр снят не для правдоподобия и не для красоты только. Это — метафора. Это — «море пшеницы».

Сколько ни будут повторять заключительные кадры «Земли» — стекают капли дождя с плодов,— не коснется это Довженко, не погасит его открытия. Потому что у него это не натюрморт, а метафора: это — «потоки слез», это — слезы, смывающие остатки скорби и печали с людей. Дождь здесь не просто дождь — он снят для поэтического и философского осмысления картины.

Если каждое произведение следует рассматривать в целом, а не по отдельным частям, то уж ленты Довженко в особенности. Но для этого надо проследить его образную систему, особенности его простого и богатого языка (я говорю не о словесном искусстве, о нем — особо!). Надо усмотреть взаимосвязь,— потому что взятый в отдельности эпизод не просто теряет значение: он начинает означать другое.

Есть в «Земле» замечательное место: крестьяне смотрят в степь, по которой идет трактор: «Идет», «Стал», «Идет», «Опять стал». Крики, свистки, раздраженные возгласы колхозников. И снова: «Пошел!» И в этот момент лошади, стоящие у выгона, начинают утвердительно кивать головами. И старик, сивый, как вол, стоит на скиф-

ской могиле с двумя круторогими волами и смотрит в степь, застыв, словно изваяние прошлой эпохи.

Какая многоплановость решения! Колхозники, комсомольцы утверждают победу нового хозяйственного уклада над старым, победу над кулаками. Лошади признают победу трактора над сохой. Старик с волами видит конец седой старины и наступление новой эпохи.

Система метафор, система поэтических решений каждого кадра беспредельно раздвигает сюжет, сообщает событиям аллегорический и философский смысл, который не подразумевается и не декларируется в финале картины, а представляет собою предмет картины, ее сюжет, ее основную идею.

Распускающиеся цветы в «Мичурине» не из научно-популярного фильма. Нет! Это образное воплощение мечты Мичурина, торжество его жизни, его победа.

Крушение поезда в «Арсенале» завершает упавшая на крышу вагона гармошка. Скатывается вниз, изгибается, съежилась. Это — опять метафора. Это — последний вздох. Гибель людей показана через стон гармони.

Словесное выражение Довженко переводит на язык кино. «Арсенал». Железнодорожное движение остановлено. По платформе бежит человек с чемоданом. Повернул, побежал назад и исчез: «растаял на глазах». Словесная метафора превращена в кинематографический каламбур.

На этом же построена финальная сцена «Арсенала». Три залпа дают гайдамаки по Тимошу — он стоит. Выражение: «его пули не берут» облечено здесь в зримую метафору, полную глубочайшего политического и философского смысла: «Рабочий класс, взявшийся за оружие, не убьешь, его дело бессмертно».

Само название картины «Арсенал» аллегорично — это не только киевский Арсенал, но арсенал революции, кующий победу.

Аллегорично название и другой ленты — «Иван». Имя одного человека, ставшее нарицательным в дурном смысле, заново переосмыслено Довженко: «Вот на что способны Иваны».

Контрастные чередования в лентах Довженко строятся по принципам поэтической антитезы. Скажем, Лермонтов говорит: «И царствует в душе какой-то холод тайный, когда огонь горит в крови». Холод противопоставлен огню. «Прощай, немытая Россия, страна рабов, страна господ». Рабы противопоставлены господам.

Обратимся к той же «Земле».

Улыбается умирающий дед в первом куске. Проливают слезы кулаки во втором. Умер человек, и в благоговейной тишине стоят окружающие его близкие люди. Громы раздирают тишину, ревут бабы, воют собаки, мечутся кони в конюшнях — у кулаков отбирают имущество.

И опять прием дорастает до аллегории. Кадры «Арсенала»: замертво упала на землю мать инвалида — царь пишет «убил ворону». Подписывается: «Ники». И ставит точку. Поставил точку не только в дневнике. Поставил точку в конце жизни простой крестьянки.

И замечательнейшее применение этого чередования изобразительных антитез — похороны Василя в «Земле». Несут комсомольца в гробу. Плоды и цветы касаются его чистого лица. Его мать рожает. Мечется от страха его убийца. Мечется от горя его невеста. Молится поп в церкви, призывая громы на головы богоотступников. Поют толпы народные песни про новую жизнь. Это шеститактное чередование эпизодов по смысловой ёмкости принадлежит к самым высшим достижениям кино.

Критика этой картины в свое время была направлена против некоторых кусков, воспринятых изолированно. Между тем пафос картины, ее философский смысл в том, что новое опровергает и побеждает старое во всем. И новое торжествует. Показана, скажем, наивная вера дидов в загробную жизнь. И дид уходит с этой верой на тот свет. Если судить об этом эпизоде вне связи с общим, покажется, что Довженко опоэтизировал эту наивную веру. На самом же деле наивной вере дида противопоставлен атеизм сына и внуков.

В начале картины подчеркнута обыкновенность смерти, извечный круговорот событий. Одно нарождается, другое умирает. Показана не социальная, а биологическая основа жизни. Но, во-первых, марксист видит жизнь во всей совокупности ее явлений. Одно умирает, другое нарождается. Но, кроме того, обыкновенность смерти старого человека подчеркивает необыкновенность дел, совершающихся в старом украинском селе. Каждый раз уход старого знаменует приход нового.

Дед, прозрачный от старости и доброты, собравшийся в последнее свое чумакование, похож на одного из богов, висящих в его хате. «...белела его святая борода»,— пишет о нем Довженко. Друг его, дед Григорий, похож на старинного воина. И у него грозные прокуренные усы. Это их

эстетика. Их веками не менявшаяся мода. Но за ними стоит их труд, их жизнь. Это чумаки, перевозившие на своих волах книги из Москвы в Харьковский университет в продолжении трети века.

Им противопоставлен Василь. У него дедова улыбка. Но он, Василь, заключает в себе потенциальные возможности всей молодежи советской. «Укажите ему дорогу,— писал Александр Петрович,— дайте науку, дайте технику и тогда посылайте куда угодно: в инженеры, в капитаны, в дипломаты, в артисты...»

Василь олицетворяет новый мир, он призван осуществить новые отношения, возникшие из революционного порядка. Он перепахивает межу кулака. Перепахивает межу своего отца. Он — тракторист-революционер на полях Украины. Как Прометей принес огонь людям, так он привел трактор. Он переосмыслил века жизни. Он мужествен, скромен, целомудрен, красив. Он чем-то похож на самого Александра Петровича, который одарил его высокой душой и талантом.

Василь показан на тракторе и в танце. В деловом разговоре. В объяснении с любимой. У изголовья умершего деда. И, наконец, в гробу. И всегда он прекрасен. Помните, как он танцует? Пыльная дорога освещена луной. Темные кони пасутся. И вот он идет по дороге один среди звезд. И начинает танцевать потихоньку. Он не танцует — он творит танец. В этом танце выражена радость его трудовой победы, радость разделенной любви, радость бытия. Танец раскрывает в картине душевные движения. До этого ранга танец поднимался только в балете. Он протанцевал целых три улицы. Это танец не повторяемый, а рождающийся впервые. Танец в его изначальной сущности. Это воплощенная в движении душа народа. Закинув руку на затылок, взявшись другой за бок, он пляшет, и долгий пыльный след клубится за ним в переулке. И вдруг он падает. В немой картине прозвучал выстрел. Это потому, что всхрапнул и поднял голову пасшийся поблизости конь. И что-то пробежало, согнувшись.

Вы знаете — Василя убил Хома Белоконь. Это вытекает из логики действия, из характера Хомы — высоченного парня в тугом картузе старинного фасона, с мутным прищуренным глазом, с шелухой семечек на мокрой губе. Но Довженко расширяет картину. Убили кулаки. И отец Василя, Опанас Трубенко, кричит:

— Гей, Иваны, Степаны, Грицьки! Вы моего Василя убили???

И кулачество отпирается. Это не только столкновение одного середняка с кулаком и не только событие, происшедшее в одном украинском селе. Это — столкновение класса с классом. И Довженко находит выразительнейшие средства для обобщения. Он — великий мастер обобщений.

Отец Василя, Опанас,— характер из высокой трагедии, данный в развитии. В начале картины это крестьянин, который не принимает участия в коллективизации, но и не восстает против нее. Он жует ломоть хлеба, и по тому, как он бережно подбирает крошки на бороде и отправляет их в рот, мы видим, чего стоит ему этот хлеб. Поверив в новое, он спокойно следит за тем, как трактор перепахал межу. А когда убивают сына, он преображается. Он становится грозной силой этого нового. Он отвергает старое: раз Василь погиб за новую жизнь, то хороните его по-новому. И пусть «хлопцы и дивчата спивают новые песни про нашу новую жизнь».

Довженко сумел показать процесс внутреннего роста человека, глубокую душевную работу. И сделано это очень простыми средствами. После смерти сына сидит Опанас за столом. Затемнение. Сидит в той же позе. Затемнение. И снова все та же поза застывшего, как изваяние, и напряженно думающего человека.

Несут Василя по сельской улице. И, как потоки в реку, вливаются в нее все новые и новые люди, новые и новые песни. Несут героя. Современный Гомер творит песнь современной «Илиады».

И чем проще, чем достовернее герой и человечнее, тем более верим мы в его геройскую силу. Секретаря комсомольской организации Довженко сделал рыжим, с веснушками (хотя лента, как известно, черно-белая). И Василь любил, танцевал, улыбался отцу, был и смел и прост в разговоре с врагами. Достоверность человеческого характера необходима в эпопее так же, как и в психологической драме. Вне достоверности характера нет философии, ибо философия — вывод из частных наблюдений. И если неверно наблюдение, вывод неверен или же притянут, не подтвержден и существует сам по себе, отдельно от ленты, книги, полотна.

Селькор Василь Трубенко погибает геройской смертью, утвердив новое и поправ своим подвигом смерть.

Его невеста выйдет за другого, утешится. Но это не умаляет картину. Ибо Василь бессмертен, он — образ народа, он — герой, выражающий его суть.

Образы Василя в «Земле» и Тимоша в «Арсенале» — это образы огромной обобщающей силы.

И жизнь в «Земле» показана в нескольких ракурсах. По сюжету это несколько дней лета 1929 года, когда в украинское село привели трактор и в ту же ночь кулак убил комсомольца. Но это и жизнь четырех поколений во все важные моменты ее. И жизнь человеческая вообще. И жизнь украинского села, которая вот так и текла много веков, а сейчас пошла по-другому.

Эта емкость содержания потребовала обращения к высоким категориям выразительности. И обнаженная девушка, которая мечется по хате, кидая в иконы подушками,— вряд ли даже сам автор осознавал в тот момент, когда по великой художественной необходимости творил эту сцену,— вряд ли сам он осознавал, что вступает в сферу искусства, представленную Венерой Милосской или Венерой Джорджоне. Он обратился к той выразительности, к которой прибегали художники всех времен и народов и создавали подчас творения бессмертные.

Задача, стоявшая перед Довженко, требовала от него этой смелости, ибо это был необходимый последний мазок на полотне великого художника. И он должен был положить смелый мазок. А разве улыбающееся лицо комсомольца в гробу не смело?

И рожающая в час похорон мать героя — тоже не менее смело!

И поп, призывающий кару на головы богоотступников,— тоже не менее смело!

И не менее смело было решение показать кулака, уходящего в землю! Роющего себе нору головой!

В 1930 году Довженко упрекали за то, что он показал кулака бессильным и обреченным, а кулак был в ту пору еще вполне реальной и весьма активной силой. И тем не менее, скажем мы сейчас, четыре десятилетия спустя, кулак был уже исторически обречен, и Довженко показал его таковым: он показал, что кулак может мстить, но не может поворотить историю вспять. Кулак, пытающийся зарыться в землю в его картине,— червь и одновременно покойник. И внушить уверенность в конечной победе над кулаком было так же важно в ту пору, как изображать Гитлера и его фашистских вояк в карикатурах и сати-

рических стихах, даже когда враг шел на Москву, когда он был еще силен и когда еще предстояли годы борьбы.

Философский и сюжетный итог в трагедии часто не совпадают. «Кармен» кончается смертью и героя и героини. И тем не менее чувство, с которым читатель закрывает книжку или уходит из оперы, оптимистично. Победа остается за свободной Кармен.

Чапаев погибает, но он живет в памяти народа, в песнях, в книге, в картине, он порождает сотни и тысячи подобных себе новых Чапаевых. Он бессмертен. И потому произведения о нем оптимистичны. Вишневский создал «Оптимистическую трагедию». И высокие образцы трагедийного оптимизма представляют собою все лучшие ленты Довженко — «Арсенал», и «Земля», и «Аэроград», и «Щорс», и документальные ленты о победах на Украине.

Поэзия Довженко оптимистична, и растет она на почве фольклора — песни и сказки.

«Арсенал». «Сеет мать, шатаясь. И от всей ее фигуры веет чем-то песенным, и сама она в поле словно зримая песня»,— пишет Довженко.

Вспомним, какую роль играет песня в «Щорсе». И в «Земле», где, по словам Довженко, «поющие охватывают песнями целые века своей жизни».

Интересно, что, когда Довженко хочет в «Земле» описать, как идет Василь по ночному селу, он пишет звуками. «Все полно особых ночных, еле различимых звуков. Сквозь далекие девичьи песни, чуть еще звенящие где-то в серебристом сиянии, кажется, слышно, как травы растут, огурцы...»

В «Арсенале» повествование, начавшись с кадров, документальных по своей точности, вдруг переходит в сказку:

«И говорит конь солдату, кивнув головой:

— Не туда бьешь, Иван!»

И, как в сказке Андерсена, вдруг начинает от нечестивых речей гайдамацких шевелиться и гневно сверкать очами Тарас Шевченко в своей золоченой раме.

Сказочность — фольклорность — поит образы «Звенигоры», «Арсенала», «Ивана», «Щорса». Причем все, что сделал Довженко, растет от одного ствола, все связано между собою, все имеет разумную внутреннюю необходимость, глубокое душевное обоснование. Мы можем проследить, как развиваются, как трансформируются, наполняясь новым содержанием, новой экспрессией, излюбленные образы. Сколько ни будут изучать творчество Довженко,

каждый найдет новые образные параллели между «Звенигорой», «Арсеналом», «Землею», «Щорсом»... Будет каждый понимать, что от чего пошло.

Ибо все это не выдумано, а выбрано, выношено, отложилось еще давно когда-то в детском сознании Сашко Довженко, о чем мы прочли недавно в его «Зачарованной Десне».

Вот плывут, как в воспоминании, по лесной дороге всадники в «Звенигоре». А вот уже пролетает конный отряд красных партизан в «Арсенале». Кровавые бои идут под Бахмачем и под Нежином. Занесло снегом железнодорожный путь между Нежином и Киевом. А на краю села две женщины ждут не дождутся родных, «как в песне или в старинной думе».

Прощается всадник с товарищами — тоже как в песне:

«Гей вы, братья мои, товарищи боевые...

Поранил меня пулей Петлюра, и чувствую я свою геройскую смерть...»

Просит схоронить его дома... «Только поспешайте, братья. Арсенал погибает».

Гремит бой в Арсенале. По снежной равнине мчатся кони. Как это родственно Гоголю, как это одномасштабно, как это понравилось бы ему, будь он жив!

Мелькают снежные леса, степные просторы.

«— Гей вы, кони наши боевые! — кричит первый номер.

И кажется — отвечают кони:

— Чуем... чуем, хозяева наши! Летим во все наши двадцать четыре ноги!»

Распластались кони над равниной. Огонь в Арсенале. Летит красная кавалерия на подступах к Киеву.

«Прискакали с дорогой ношей:

— Получай, мать, объясняться некогда, революционная наша жизнь и смерть!

И снова мчатся вдогонку кавалерии — «На Киев!».

«Щорс». Выходит на балкон батько Боженко. И речь его транспонирована в экспрессию коней:

«Словно подхваченные горячей бурей, взвились на дыбы командирские кони, винтами повернулись в воздухе и ринулись вдаль».

И, применяя такой гиперболизм, Довженко на этой же странице сценария поминает «грандиозную душу Гоголя».

Гипербола, вырастающая из песни и более достоверная, чем документ, лежит в самой основе его творчества.

Гениальная сцена: огибая поле пшеницы, несут умирающего Боженко. За носилками ведут вороного коня, накрытого черной буркой. Ложатся снаряды в пшеницу. Громыхают орудия. Горит хутор. Осаживают взмыленных коней всадники. Исполинские размеры этой сцены вызывают в памяти сцены из «Илиады», как вызывают их, скажем, и страницы «Войны и мира», несмотря на стилистическое несходство.

И вот просит Боженко «поховать его коло Пушкина в Житомири на бульвари и заспивать над могилою «Заповит» Шевченко». И, когда падает он, бездыханный, на носилки, и мечутся лошади, и таращанцы запевают «Заповит», гениальный его мотив, и греющий, и ласкающий, и разрывающий душу, усиленный этой трагедийною сценой, производит впечатление просто потрясающее.

«Было ли оно так? — пишет Довженко.— Пылали ль хутора? Таковы ли были носилки, такая ли бурка на черном коне? И золотая сабля у опустевшего седла? Так ли низко были опущены головы несущих? Или же умер киевский столяр Боженко где-нибудь в захолустном волынском госпитале, под ножом бессильного хирурга? Ушел из жизни, не приходя в сознание и не проронив, следовательно, ни одного высокого слова и даже не подумав ничего особенного перед кончиной своей необычайной жизни? Да будет так, как написано!»

Легендарность — вот что составляет основу довженковской масштабности. Потому-то и присуще его картинам такое широкое и долгое дыхание! Когда ты уже знаешь автора и написал он уже не одну книжку и не одну поставил картину, сам он, его личность, его судьба начинают составлять часть содержания его работ. Каждая деталь, каждое примененное им средство становятся особо многозначительными и важными.

А средства Довженко богаты неисчерпаемо. Он поэт в высоком и прямом смысле слова — поэт прозы, и художник, и актер, и режиссер, и мыслитель, и драматург, облекающий в сценарии свои думы, свои сюжеты. О живописности его кадров много говорено. Даже остановленные, они полны динамики и художественной законченности. Эта живописность дала поэту кино средство превратить в поэзию огород, и подсолнечники, и мак, и горшки на могильных крестах, и непышную ниву, и сивых волов, найти новые ракурсы, опоэтизировать казавшееся обыденным.

Не только живопись, но и графика, и карикатура присутствуют в его кадрах. Оскаленные зубы убитого германского солдата в «Арсенале», хохочущий до изнеможения и злобы нанюхавшийся веселящего газа солдат.

О песенности, о музыкальности Довженко я уже говорил. Могуч он был и тогда, когда кино являлось двоюродной сестрой живописи, а когда оно обрело звук и стало родной сестрою театра, перед Довженко и тут открылись новые горизонты. Ибо получило простор его емкое и поэтичное слово. Недаром сценарии его живут самостоятельной жизнью, отдельно от самих картин. И хранят в себе целые отступления, как поэмы Пушкина в стихах и поэмы Гоголя в прозе.

«Приготовьте самые чистые краски, художники,— обращается Довженко к художникам, операторам, ассистентам и осветителям «Щорса».— Мы будем писать отшумевшую юность свою.

Пересмотрите всех артистов и приведите ко мне артистов красивых и серьезных. Я хочу ощутить в их глазах благородный ум и высокие чувства!..»

Какая это высокая проза! И сколько раз будут цитировать ее! В ней заложено образное решение картины, она кратка, точна, своеобразна, полна интонаций Довженко, в ней слышен его тихий и милый голос, его мягкое произношение, речь, обогащенная прелестью украинских оборотов и слов!

Помните его статью о Зое Космодемьянской во время войны? Она начиналась словами, какими только он мог начать ее: «Смотрите, люди!..» Никто так не сказал до него!

Как осмыслились кадры кинохроники, возвышенные его замечательным дикторским текстом! И той новой последовательностью, новой связью, которую нашел он в рассказе о битве за нашу Советскую Украину, потому что это та Украина, которую знал и любил Довженко, и каждый кадр отвечает его слезам, подтверждает его мысль, иллюстрирует его слово!

Километры пленки пересмотрел он, чтобы смонтировать эти картины. Но осмысление громадным кускам давали кадры, доснятые по его заказу. Так, он обратился к Павлу Васильевичу Русанову с просьбой поехать на Украину и дождаться, когда на пепелище прилетит аист и не будет крыши, куда ему сесть. И станет вить гнездо не на крыше, а на дереве.

Такие кадры осмыслили и объединили снятое другими операторами в разное время, независимо друг от друга.

И все же, замечательный создатель поэтических текстов, он требовал от кинематографистов почаще молчать и слушать тишину, слушать мысли героев. Он говорил об этом на Втором съезде писателей. Это было поэтическое и мудрое выступление. Он говорил о покорении космоса, и все образы в этой речи были космические.

Мы не знали тогда, что он работает над сценарием «В глубинах космоса». И это объяснит его тогдашнюю речь так же, как «Зачарованная Десна» объяснила источники «Звенигоры», «Земли», «Мичурина» и многих других картин. Не так давно я опубликовал странички сохранившегося в его архиве плана «космического» сценария. Он хотел показать все, что можно показать сегодня на широком цветном экране. Хотел использовать в фильме земную хронику Великой Отечественной войны, великих битв и строек, великих собраний молодежи всего мира, разливов рек, атомных взрывов и катастроф в Японии — и все это предъявить как «земную визитную карточку» марсианам.

Хотел вспомнить Циолковского. Показать рождение мальчика, смерть сына. Восторг отца и скорбь его в космосе. Хотел использовать музыку Шостаковича. Передать тишину космоса. Это может быть обычная тишина или музыкальная. Может быть тишина сна. Спящие несутся в космосе, и снятся им песни и сны Земли.

Он хотел все сделать для того, чтобы в сценарии не было символики, а была новая поэзия, новая героика, «лиризм нового миро́видения».

Он хотел сделать фильм разумный и радостный, прославляющий человеческий гений, интересный и академикам и детям. История, современность, будущее сливаются в его творчестве. В своих картинах он глядит на современность из будущего и из сегодняшнего нашего дня — в грядущее. Как художник, отступающий от полотна, чтобы видеть, что получается, Довженко умел и любил заглядывать в будущее и творить в интересах этого будущего, имя которому — коммунизм.

1958

ЧТО ЖЕ ТАКОЕ ИСКУССТВО ЯХОНТОВА?

Если бы в исполнении Владимира Яхонтова до нас не дошло ничего, кроме записи пушкинского «Памятника» или «Стихов о советском паспорте», ни у кого не могло бы возникнуть сомнения в великом даровании этого человека и огромной роли, которую он сыграл в советском искусстве. Теперь! По прошествии многих лет. При жизни Яхонтова было не то: при жизни шумели и спорили. Были у него яростные поклонники, но многие, очень многие, даже и признавая его талант, отвергали работы. Впрочем, это понятно. Как зачинатель искусства революционного по своей сути, он не только созидал, но и рушил то, что уже устоялось и было признано. Новаторы тоже бывают разные: одни приходят к своим открытиям эволюционным, другие — революционным путем, хотя и те и другие — люди большого и активного дарования.

Эволюционное искусство очень скоро становится нормативным и чаще всего может являть собою высокий урок для последователей. У таких мастеров возникает школа. И таким в искусстве звучащего слова стал А. Я. Закушняк. Яхонтовское искусство прямым образцом для других послужить, вероятно, не может, ибо выражено в неповторимо индивидуальной манере. Но как новатор истинный он оказывал и продолжает оказывать влияние не только на тот непосредственный жанр, к которому примыкает искусство художественного чтения,— но и на искусства соседние: на театр, моноспектакли, эстраду, на радио, телевидение, на чтение, возможно даже на сочинение стихов...

Для сравнения вспомню Шаляпина. Его влияние на оперный театр и на эстраду концертную во всем мире неоспоримо, громадно. Нельзя больше петь и играть, как

играли и пели до появления Шаляпина. Он олицетворил в своем творчестве синтез музыки, слова, игры. Он поднял искусство на новую высоту. А подражать ему невозможно. Попытки эти ужасны.

Так и Яхонтову,— ему нельзя подражать, но животворящая сила его открытий громадна, и этого мы еще не поняли в достаточной мере. И мало делаем для того, чтобы это понять.

Хотя с Яхонтовым спор и закончен, но продолжается спор о Яхонтове.

Спрашивают: что такое его искусство?

Подумаем.

Он называл свои композиции спектаклями. Утверждал, что является актером театра «Современник». Что это «театр одного актера». Он обставлял свое исполнение аксессуарами, использовал свет, любил острые приемы театральной игры... И действительно, в некоторых спектаклях он выходил на эстраду в цилиндре или разворачивал плед и открывал зонтик, зажигал свечи... Он прошел великую актерскую школу, я бы сказал — великие школы. Он усвоил уроки Станиславского, усвоил уроки Вахтангова и Мейерхольда, с ними работая. И, кроме того, справедливо считал себя учеником Маяковского, ибо учился у него искусству атакующей речи и искусству читать стихи.

В еще большей степени определяла спицифику яхонтовского театра и его актерской работы «драматургия», на основе которой рождались его спектакли. Драматургом был он сам — Владимир Яхонтов — вместе с режиссером и другом своим Лилей Поповой. Они сочиняли эти программы (Яхонтов называл их «композициями»), монтируя их из газетных статей, стихов, фрагментов прозы художественной, деловой, философской, из мемуаров — всего, что помогало ему раскрыть и воплотить остро современные темы. Это были произведения, сложенные, если можно применить здесь такое сравнение, из крупноблочного, разнофактурного материала. Яхонтов стремился к тому, чтобы театр его «помогал слушать время». И всем своим творчеством этот необыкновенный художник отвечал времени в самом высоком смысле этого слова.

Что же делал он, выходя на эстраду? Он сплавлял последние телеграммы с сонетами, народные песни с цифрами. Он играл публицистику, докладывал эпопею, делал литературу слышимой, зримой, открывал искусству новые, дотоле еще невиданные миры. В одной программе он мог сов-

местить «Коммунистический манифест» Маркса и Энгельса, фрагменты из работ Ленина, Тимирязева, Мичурина, стихи Пушкина, Маяковского, газетные сводки, цифры, статьи...

Интересно при этом, что первая слава Яхонтова падает как раз на годы, когда в советской литературе был в широком ходу литературный монтаж — вересаевский «Пушкин в жизни» и подобные книги едва ли не обо всех классиках. Составители этих монтажных повествований пуще всего стремились уйти от оценки собранных фактов, чтобы не выявлять своего отношения к ним. Они старались скрыться за документом и составить из «лоскутного» материала плавное повествование, не добавив от себя ни одного слова.

Полную противоположность этому монтажному «объективизму» представлял собой монтаж Яхонтова. Он тоже не добавлял своих слов, но монтаж строил не на плавности, а на «взрыве». Сталкивая разнородные тексты, он обнаруживал в них новый смысл или обнажал не замеченное никем сходство, стремясь не скрыть, а, наоборот, выявить свою всегда очень острую и всегда очень точно доходившую мысль. Так, рассказывая про открытие Днепрогэса, он читал оду Державина «Водопад». Днепрогэс был возвышен торжественностью одического стиха, а Державин воспринимался как поэт современный, прямо отвечающий нашему дню.

В этих неожиданных столкновениях высвобождалась скрытая энергия слова, обнаруживался новый смысл, заложенный в текстах. Яхонтов вел нас по следам своих ассоциаций и мыслей. Его композиция «Петербург», поставленная Сергеем Владимирским, состояла из чередования фрагментов «Медного всадника», гоголевской «Шинели», «Белых ночей» Достоевского. Стих Пушкина входил в соединение с прозою Гоголя, Евгений оказывался Акакием Акакиевичем, который бежал от скачущего по улицам Всадника и, остановившись, произносил монолог Мечтателя из «Белых ночей». Сперва вы ощущали необычайную близость друг к другу этих писателей, ощущали преемственность, сродство мыслей... И вдруг теряли ощущение «лоскутности»: и Гоголь, и Пушкин, и Достоевский исчезали. Возникал собирательный Петербург и обобщенный маленький человек — носитель благородных гуманных идей русской литературы. Рождалось произведение новое, которого мы не знали без Яхонтова и которое без Яхонтова существовать не могло. Он выкладывал монтаж как мозаику. Каждый кусочек был точно пригнан к другому.

Его программы: «Ленин», «Первые пятилетки», «Этапы истории партии», «Отечественная война». А в целом, когда они шли одна за другой, возникала биография нашего современника и благородная биография самого Владимира Яхонтова. И, конечно же, русская классика занимала в программах важнейшее место, но первое — Пушкин и Маяковский. Их он читал чуть ли не в каждой программе, кроме тех, которые были им посвящены целиком.

В 1924 году, узнав о смерти Ленина, Яхонтов подготовил свою первую композицию, посвященную Ленину. И впервые выступил в Грозном. В тот же год в Москве стал широко выступать со своими «Вечерами рассказа» дотоле известный в узком кругу талантливейший А. Я. Закушняк. И то, что их искусство появилось одновременно в разных местах, и то, что они пришли на эстраду независимо друг от друга,— все говорит об органичности рождения нового вида искусства. Время пришло. Возникли условия — массовая аудитория, жаждавшая приобщения к великой культуре. И если Закушняк сразу заявил о своем желании нести в массы классику, то Яхонтов прежде всего был воспринят как чтец-публицист, актер-трибун, актер-мыслитель и агитатор. Он поднимал темы великой политической значимости, играл спектакли — яркие, острые, до дерзости новые, полные философского осмысления революционной действительности и революционных преобразований.

Сохранились тексты его композиций. Они рассчитаны на его талант, его вкус, его голос, на ход *его* мысли, рождавшейся на стыках кусков. Возродить эту драматургию нельзя. И нельзя по малочисленным записям представить себе, как звучали эти его композиции, потому что ни одна из его работ не записана целиком — есть только кусочки, отдельные тексты, произнесенные им. Эти исполнения прекрасны!

Так что же все-таки это такое — искусство Яхонтова?

Чаще всего говорят, что он — основоположник нового жанра — «театра одного актера». И будто бы в этом и состоит главное отличие его от других интерпретаторов слова.

Попробуем это проверить.

Можно ли назвать жанром его театр? И в чем определяющие признаки этого жанра? Свет? Реквизит? Подчеркнутая театральность? Множество образов, являющихся на эстраде попеременно в интерпретации одного актера (вспомним «Горе от ума» в исполнении Яхонтова!).

Но еще в прошлом веке актер-рассказчик И. Ф. Горбунов разыгрывал на эстраде целые сцены, в которых являлись люди разного социального положения, профессий, характеров. Потом этот опыт продолжили В. Ф. Лебедев, В. В. Сладкопевцев... В этом смысле «театр одного актера» существовал еще и до Яхонтова. Один, без партнеров, играл на эстраде целые сцены В. И. Качалов. Играет стихи и прозу И. В. Ильинский. Да и А. Я. Закушняк,— косвенно, сквозь образ очевидца, свидетеля,— олицетворял в своем исполнении всех действующих лиц тех рассказов, с которыми выступал. В известной степени каждый чтец, передавая прямую речь персонажа, с большей или меньшей степенью выпуклости «играет» ее. Так что же нового внес в это искусство Яхонтов?

Думаю, что прежде всего у него этот принцип нашел самое отчетливое, самое демонстративное выражение и действительно предельно сближен с театром. Яхонтов обогатил слово не только игрой, но и режиссурой: он не читал, не произносил слово, а подчеркнуто *играл* его. Играл персонажей, играл текст автора — стихи, прозу. Не *подтверждал* слово жестом, а *находил эквивалент слова* — в жесте, в движении, в мизансцене. Конечно, это были моноспектакли. И свет, аксессуары, название «театр» призваны были подчеркнуть новизну спектакля, построенного не на диалоге, а на основе повествовательной.

Но в еще большей степени новаторство Яхонтова сказалось в создании монтажной драматургии.

И все же особое значение этого театра заключалось в его *политической злободневности* и принципиальной *новизне формы. Новый материал, новые темы воплощались новыми, еще небывалыми средствами.* И в этом новаторство Яхонтова выражалось с особенной силой, и это должно быть воспринято нами как его первая и главная заповедь.

Время идет. Нет театра Яхонтова. Нет актера Яхонтова. Нет драматургии Яхонтова. Но мы не говорим «был», «выступал», «восхищал»... Яхонтов по-прежнему есть. Он читает, он восхищает и нас — его современников, и тех, кто не застал его и знает только по радиопередачам и по пластинкам. Блистательно, неповторимо, с каким-то загадочным совершенством, с необычайным — высшим — покоем читает он Пушкина, Маяковского, Есенина, кусочки публицистической прозы... И чтение его воспринимается как идеальное, неоспоримое выражение поэтической мысли, как событие глубоко современное.

Вы скажете: у того, кто не слышал Яхонтова живого, нет возможности судить о масштабе его дарования и значения его — не побоюсь слова — подвига? Согласен. Но ведь чтобы почувствовать вкус океана, достаточно и одной капли. И «капли», оставшиеся от программ Яхонтова, дают достаточно отчетливое представление о «составе» его искусства. И вот тут мы подошли к самому главному, что определяет его колоссальную роль. Это — реформа, заключавшаяся в новом отношении к стиху. И к слову, которое Яхонтов воспринимал как первоэлемент поэтической речи.

Он отверг «психологический» подход к стихотворному тексту, привычку читать стихи, как психологический монолог. Поэтому в его чтении никогда не бывало ни бытового правдоподобия, ни эмоциональной скороговорки. Слово являлось у него в своей первозданной силе и красоте. Он не проговаривал его — он в него вслушивался, он его нес, демонстрировал, любовался им, посылал его. Он и публику заставлял вслушиваться в слово, вдумываться в слово. Он безошибочно вникал в глубины подтекста, точно находил смысловые центры фразы, куска. В его работах никогда нельзя было услышать ни штампованных интонаций, ни наигрыша, ни любования голосом, красивее которого, богаче по модуляциям, по силе, по нежности и по краскам на нашем веку, кажется, не было. Все это помогало ему донести до широчайших аудиторий красоту стиха, неповторимую прелесть фразы. И было в яхонтовской манере что-то от «замедленной съемки», когда вы постигаете слагаемые — движения, танца, полета...

Огромная роль в его чтении принадлежала ритму. Он соблюдал его так, как только музыканты его соблюдают. Он и в прозе находил ритмическую основу. У него и газетный текст звучал как речь поэтическая. С поразительной остротой ощущал он цезуру в стихе, великолепно нес рифму. Как бы медленно он ни читал — вы всегда находились под властью ритма и ждали рифму с нетерпением тем большим, что он любил иногда сделать «люфтпаузу», любил задержание, легкое замедление... Ритм в его чтении пульсировал, ритм волновал. И как замечательно звучали укороченные окончания стиховых строк — эта торжественная, или печальная, или игривая музыка стиховой речи, ирония веселая или горькая... После Яхонтова уже нельзя читать стихи, не ощущая метр, теряя ритм, роняя рифму, нельзя текст торопить, однообразно мелодизировать или возбужденно «переживать» стихи, вкладывая в них свое «состояние»...

Поэты, читая, чаще всего «качают» стих на волне интонации однообразно-напевной, но всегда заставляют остро ощущать ритмическую структуру. Актеры чаще всего применяют к стиху интонационные обороты естественной разговорной речи, зато ищут логическое обоснование, стремятся донести мысль.

Яхонтов ощущал стих как речь условную, принципиально отличную и от прозы, и от драматической речи, и бытовой. И нашел, мне думается, нечто особое, непохожее ни на традиционное чтение поэтов, ни на привычное «актерское» чтение. И огромную роль для него в этом деле сыграла, мне кажется, манера чтения Маяковского и структура стиха Маяковского. «Лесенка» помогла Яхонтову постигнуть значение слова в строке, открыла, как читать классиков. Читая классиков, Пушкина, он ориентировался на опыт стиха Маяковского: невесомых, «проходных» слов у Яхонтова никогда не бывает. Каждое слово, как у Маяковского, «весит».

При этом у него всегда есть своя глубокая концепция — вещи, образа. Даже теперь, слушая записи по частям, вспоминаешь его композиции — колоссальные по новизне, остроте, глубине мысли. И каждый отрывок вызывает высокое удивление и как самостоятельное создание, и как уцелевшая часть безвозвратно утраченного. Чтобы не лишиться и этого, малого, все, что записано на ленту магнитофона, необходимо, покуда не поздно, перевести на пластинки! Чего стоит хотя бы монтаж четырех фрагментов из композиции «Пушкин» — переписка Пушкина с Бенкендорфом по поводу запрещения трагедии «Борис Годунов» и предложенных царем переделок, сцена с Юродивым у Василия Блаженного и отрывок из письма к Вяземскому, в котором поэт уверяет, что царь не простит его: «уши мои не запрячешь под колпак Юродивого: торчат!»...

Как Шаляпин — не жанр, а явление, художник, совершивший реформу в искусстве, так и Яхонтов с его «театром одного актера» — не жанр, а замечательное явление революционной культуры, художник, всем своим творчеством ответивший времени и призывающий нас слышать будущее.

1968

ОБРАЗ ЛЕРМОНТОВА

1

Когда, по окончании юнкерской школы, Лермонтов вышел корнетом в Лейб-гвардейский гусарский полк и впервые надел офицерский мундир, бабка поэта заказала художнику Будкину его парадный портрет.

С полотна пристально смотрит на нас спокойный, благообразный гвардеец с правильными чертами лица: удлиненный овал, высокий лоб, строгие карие глаза, прямой, правильной формы нос, щегольские усики над пухлым ртом. В руке — шляпа с плюмажем. «Можем... засвидетельствовать,— писал об этом портрете родственник поэта М. Лонгинов,— что он (хотя несколько польщенный, как обыкновенно бывает) очень похож и один может дать истинное понятие о лице Лермонтова». Но как согласовать это изображение с другими портретами, на которых Лермонтов представлен с неправильными чертами, узеньким подбородком, с коротким, даже чуть вздернутым носом?

Всматриваясь в изображения Лермонтова, мы понимаем, что художники старательно пытались передать выражение глаз. И чувствуем, что взгляд не уловлен. При этом — портреты все разные. Если пушкинские как бы дополняют друг друга, то лермонтовские один другому противоречат. Правда, Пушкина писали великолепные портретисты — Кипренский, Тропинин, Соколов. Пушкина лепил Витали. Лермонтовские портреты принадлежат художникам не столь знаменитым — Заболотскому, Клюндеру, Горбунову, способным, однако, передать характерные черты, а тем более сходство. Но, несмотря на все их старания, они не сумели схватить жизнь лица, оказались бессильны в

передаче духовного облика Лермонтова, ибо в этих изображениях нет главного — нет поэта! И, пожалуй, наиболее убедительны из бесспорных портретов Лермонтова — беглый рисунок Д. Палена и Лермонтов на фоне Кавказских гор, в бурке, с кинжалом на поясе, с огромными печально-взволнованными глазами. Два этих портрета представляются нам похожими более других потому, что они внутренне чем-то сходны между собой и при этом гармонируют с поэзией Лермонтова.

Дело, видимо, не в портретистах, а в неуловимых чертах поэта. Они ускользали не только от кисти художников, но и от описаний мемуаристов. И если мы обратимся к воспоминаниям о Лермонтове, то сразу же обнаружим, что люди, знавшие его лично, в представлении о его внешности совершенно расходятся между собой. Одних поражали большие глаза поэта, другие запомнили выразительное лицо с необыкновенно *быстрыми маленькими* глазами. Глаза маленькие и быстрые? Нет! Ивану Сергеевичу Тургеневу они кажутся большими и неподвижными: «Задумчивой презрительностью и страстью веяло от его смуглого лица, от его больших неподвижно-темных глаз». Но один из юных почитателей Лермонтова, которому посчастливилось познакомиться с поэтом в последний год его жизни, был поражен: «То были скорее длинные щели, а не глаза,— пишет он,— щели, полные злости и ума». На этого мальчика неизгладимое впечатление произвела внешность Лермонтова: огромная голова, широкий, но не высокий лоб, выдающиеся скулы, лицо коротенькое, оканчивавшееся узким подбородком, желтоватое, нос вздернутый, фыркающий ноздрями; реденькие усики, коротко остриженные волосы. И — сардоническая улыбка... А один из приятелей Лермонтова пишет о *милом* выражении лица. Один говорит: «широкий, но не высокий лоб», другой: «необыкновенно *высокий* лоб». И снова: «большие глаза». И опять возражение: нет, «глаза небольшие, калмыцкие, но живые, с огнем, выразительные». И решительно все стремятся передать непостижимую силу взгляда: «огненные глаза», «черные как уголь», «с двумя углями вместо глаз». По одним воспоминаниям, глаза Лермонтова «сверкали мрачным огнем», другой мемуарист запомнил его «с пламенными, но грустными по выражению глазами», смотревшими на него «приветливо, с душевной теплотой».

Последние строки взяты из воспоминаний художника П. Е. Меликова, который особое внимание уделил в своем

описании взгляду Лермонтова. «Приземистый, маленький ростом, с большой головой и бледным лицом,— пишет Меликов,— он обладал большими карими глазами, сила обаяния которых до сих пор остается для меня загадкой. Глаза эти с умными черными ресницами, делавшими их еще глубже, производили чарующее впечатление на того, кто бывал симпатичен Лермонтову. Во время вспышек гнева они бывали ужасны. Я никогда не в состоянии был бы написать портрет Лермонтова при виде неправильностей в очертании его лица, и, по-моему, один только К. П. Брюллов совладал бы с такой задачей, так как он писал не портреты, а взгляды (по его выражению, вставить огонь глаз)».

Однако на этот счет сам Карл Брюллов держался иного мнения. «Я как художник,— сказал он однажды, вспомнив лермонтовские стихи,— всегда прилежно следил за проявлением способностей в чертах лица человека; но в Лермонтове я ничего не нашел».

Впрочем, и сам Лермонтов смеялся над собою, говоря, что судьба, будто на смех, послала ему общую армейскую наружность.

Не только внешность, но и характер его современники изображают между собой так несхоже, что временами кажется, словно речь идет о двух Лермонтовых. Одним он кажется холодным, желчным, раздражительным. Других поражает живостью и веселостью. Одному вся фигура поэта внушает безотчетное нерасположение. Другого он привлекает «симпатичными чертами лица». «Язвительная улыбка», «злой и угрюмый вид»,— читаем в записках светской красавицы. «Скучен и угрюм»,— вторит другая. «Высокомерен», «едок», «заносчив» — это из отзывов лиц, принадлежавших к великосветскому обществу. А человек из другого круга — кавказский офицер А. Есаков, бывший еще безусым в пору, когда познакомился с Лермонтовым,— вспоминает: «Он школьничал со мною до пределов возможного, а когда замечал, что теряю терпение (что, впрочем, недолго заставляло себя ждать), он, бывало, ласковым словом, добрым взглядом или поцелуем тотчас уймет мой пыл».

И совсем другой Лермонтов в изображении *поэта* — переводчика Лермонтова на немецкий язык: «В его характере преобладало задумчивое, часто грустное настроение». И снова — портрет, открывающий новые грани характера,— воспоминания князя М. Лобанова-Ростовского, с которым Лермонтов встречался в Петербурге, в компании своих сверстников: «С глазу на глаз и вне круга товарищей он был

любезен, речь его была интересна, всегда оригинальна и немного язвительна. Но в своем обществе это был настоящий дьявол, воплощение шума, буйства, разгула, насмешки...»

Очевидно, Лермонтова можно было представить себе только в динамике — в резких сменах душевных состояний, в быстром движении мысли, в постоянной игре лица. А кроме того, он, конечно, и держался по-разному — в петербургских салонах, где подчеркивал свою внутреннюю свободу, независимость, презрение к светской толпе, и в компании дружеской, среди людей простых и достойных. «Когда бывал задумчив,— пишет узнавший его на войне артиллерийский поручик Мамацев,— что случалось нередко, лицо его делалось необыкновенно выразительным, серьёзно-грустным; но как только являлся в компании своих гвардейских товарищей, он предавался тому же банальному разгулу, как все другие; в это время делался более разговорчив, остер и насмешлив, и часто доставалось от его острот дюжинным его товарищам».

Лермонтов терпеть не мог рисоваться и, как пишет один из его современников, имевший случай беседовать с людьми, хорошо его знавшими, был истинно предан малому числу своих друзей, а в обращении с ними полон женской деликатности и юношеской горячности. «Оттого-то до сих пор в отдаленных краях России вы еще встретите людей, которые говорят о нем со слезами на глазах и хранят вещи, ему принадлежавшие, более, чем драгоценность». Эти строки взяты из журнальной статьи писателя А. В. Дружинина, высоко ценившего поэзию Лермонтова. Побывав на Кавказе, когда там еще была свежа память о нем, Дружинин близко узнал одного из друзей и сослуживцев поэта — Руфина Дорохова. Тот много рассказывал о Лермонтове. И, кроме беглых впечатлений, изложенных на страницах журнала, Дружинин написал в 1860 году на основе этих рассказов большую статью о поэзии Лермонтова, о его характере и судьбе. В свое время эта статья осталась ненапечатанной и обнаружена только теперь, столетие спустя. Она хотя и опубликована ныне, но мало кому известна [1]. А между тем мы находим в ней разъяснение многих черт личности Лермонтова и загадок его судьбы. Статья эта проливает некоторый свет на непостижимый творческий подвиг Лермонтова, за четыре с небольшим года

---

[1] «Литературное наследство», № 67, с. 630—643 (публикация Э. Г. Герштейн).

после гибели Пушкина создавшего величайшие творения романтической поэзии — «Демона», «Мцыри», эпическую «Песню про царя Ивана Васильевича...»; полную тонкой иронии по отношению к себе и к романтическому направлению в литературе поэму, названную им «Сказкою для детей», и гениальный роман, знаменовавший начало русской психологической прозы, сборник стихов, означивший целый период в истории русской лирики, и другой поэтический сборник, которого в печати увидеть Лермонтову не довелось. Не только гениальный поэтический дар, но и великая устремленность, могучая творческая воля, непрестанное горение помогли ему наполнить творчеством каждый миг его краткой жизни.

Дорохова, человека безудержной отваги и пылкого темперамента, удивляла в Лермонтове эта сила характера. «По натуре своей *предназначенный властвовать над людьми*»,— начинает и вычеркивает Дружинин, стремясь наиболее точно передать впечатления Дорохова. «По натуре своей горделивый, сосредоточенный и сверх того, кроме гения, отличавшийся силой характера,— продолжает он начатую характеристику,— наш поэт был честолюбив, и <горд>, скрытен». И снова — о железном характере Лермонтова, который впервые проявился в дни опалы за стихи на смерть Пушкина: «Немилость и изгнание, последовавшие за первым подвигом поэта, Лермонтов, едва вышедший из детства, вынес так, как переносятся житейские невзгоды людьми железного характера, предназначенными на борьбу и владычество».

С какою ясностью свидетельствуют эти строки о том, что Лермонтов, более чем кто-либо другой при его жизни, исключая разве Белинского, понимал собственное значение и роль, каковую ему было предназначено сыграть в русской литературе и — больше того — в жизни русского общества! Впервые с такой очевидностью мы узнаем из этой статьи, что на Кавказе, среди людей непривилегированных, у Лермонтова были истинные друзья, что он был знаменит не только в литературных салонах и среди широкого круга своих почитателей в обеих столицах, но и на «всем Кавказе». «Большая часть из современников Лермонтова,— продолжает Дружинин,— даже многие из лиц, связанных с ним родством и приязнью,— говорят о поэте как о существе желчном, угловатом, испорченном и предававшемся самым неизвинительным капризам,— но рядом с близорукими взглядами этих очевидцев идут отзывы

другого рода, отзывы людей, гордившихся дружбой Лермонтова и выше всех других связей ценивших эту дружбу».

При этом статья Дружинина раскрывает черты личности Лермонтова, о которых прежде мы могли только догадываться и которые объясняют нам его сложный и внешне противоречивый характер. Со слов Дорохова автор ее говорит о сохранившейся с детства привычке Лермонтова к сосредоточенной мечтательности и о другой особенности, старательно им скрывавшейся. «Лермонтов долго был нескладным мальчиком,— пишет Дружинин,— и даже в молодости выезжая в свет, имея на всем Кавказе славу льва-писателя, не мог отделаться от застенчивости, которую только прикрывал то холодностью, то насмешливой сумрачностью приемов». Мир искусства, замечает Дружинин, был для него святыней и цитаделью, куда не давалось доступа ничему недостойному. «Гордо, стыдливо и благородно совершил он свой краткий путь среди деятелей русской литературы»,— говорится в этой статье, удивительной по обилию тонких и верных мыслей о поэзии Лермонтова и живых впечатлений, полученных от друга и очевидца, разделявшего с поэтом опасности в кровопролитных боях и лишения в долгих походах.

Чем усерднее вчитываемся мы в дошедшие до нас строки воспоминания, тем более убеждаемся, что Лермонтов действительно был разным и непохожим — среди беспощадного к нему света и в кругу задушевных друзей, на людях и в одиночестве, в сражении и в петербургской гостиной, в момент поэтического вдохновения и на гусарской пирушке. Это можно сказать про каждого, но у Лермонтова грани характера были очерчены особенно резко, и мало кто возбуждал по себе столько разноречивых толков. Одни воспоминания о нем надобно читать, понимая слова буквально, другие — угадывая в описаниях, казалось бы объективных, бессильную злобу и стремление дискредитировать если не поэзию, то хотя бы поэта — человека иного образа мыслей и нравственных представлений, разрушавшего общепринятую условность и весь этикет лицемерного великосветского общества и поставившего себе целью говорить одну только беспощадную правду. Такие мемуары приходится читать, угадывая под личиной беспристрастных свидетелей непримиримых врагов.

Н. П. Раевский, офицер, встречавший Лермонтова в кругу пятигорской молодежи летом 1841 года, рассказывал: «Любили мы его все. У многих сложился такой

взгляд, что у него был тяжелый, придирчивый характер. Ну, так это неправда; знать только нужно было, с какой стороны подойти... Пошлости, к которой он был необыкновенно чуток, в людях не терпел, но с людьми простыми и искренними и сам был прост и ласков».

«Он был вообще не любим в кругу своих знакомых в гвардии и в петербургских салонах». Это — прямо противоположное — утверждение принадлежит князю Васильчикову, секунданту на последней — роковой — дуэли с Мартыновым.

«Все плакали, как малые дети»,— рассказывал тот же Н. П. Раевский, вспоминая час, когда тело поэта было доставлено в Пятигорск.

«Вы думаете, все тогда плакали? — с раздражением говорил много лет спустя священник Эрастов, отказавшийся хоронить Лермонтова.— ...Все радовались».

И сколько ни будете читать воспоминаний о Лермонтове, более, чем о поэте, они будут говорить вам об отношении к нему мемуаристов. Кому из них верить, если даже и декабрист Н. И. Лорер оставил недоброжелательную запись о нем?

2

Впрочем, есть книги, которые содержат самый достоверный лермонтовский портрет, самую глубокую и самую верную лермонтовскую характеристику. Это — его сочинения, в которых он отразился весь, каким был в действительности и каким хотел быть! Читая лирические стихи и бурные романтические поэмы, трагический «Маскарад» и одну из самых удивительных книг во всей мировой литературе — «Героя нашего времени», мы невольно вспоминаем, что сказал Пушкин о Байроне: «Он исповедался в своих стихах невольно, увлеченный восторгом поэзии».

Как всякий настоящий, а тем более великий поэт, Лермонтов исповедался в своей поэзии, и, перелистывая томики его сочинений, мы можем прочесть историю его души и понять его как поэта и человека.

Страницы его юношеских тетрадей напоминают стихотворный дневник, полный размышлений о жизни и смерти, о вечности, о добре и о зле, о смысле бытия, о любви, о будущем и о прошлом:

Редеют бледные туманы
Над бездной смерти роковой,
И вновь стоят передо мной
Веков протекших великаны...

Историю протекших веков и все лучшее, накопленное русской и европейской культурой,— поэзию, прозу, драматическую литературу, музыку, живопись, труды исторические и философские,— Лермонтов усваивал систематически, начиная с первого дня пребывания в пансионе при Московском университете и затем в годы студенчества.

Приятелям запомнилась его любимая поза: облокотившись на одну руку, Лермонтов читает принесенную из дома книгу, и ничто не может ему помешать — ни разговоры, ни шум.

Из обширного круга его чтения двух авторов нужно выделить: Байрона и — особенно — Пушкина. Еще ребенком он постигал законы поэзии, переписывая в свой альбом их поэмы. Перед Пушкиным он благоговел всю свою жизнь. И больше всего любил «Евгения Онегина». Об этом он сам говорил Белинскому.

Он не просто читал — каждая книга была для него ступенью к самостоятельному пониманию назначения поэзии, каждая воспринималась критически. «Я читаю Новую Элоизу,— записывает семнадцатилетний Лермонтов впечатления от знаменитого романа Жан-Жака Руссо.— Признаюсь, я ожидал больше гения, больше познания природы и истины... Вертер лучше: там человек — более человек»,— дописывает он, отдавая предпочтение роману Гёте.

Воображение уносит его на Кавказ, где он побывал в детстве, и в страны, где он никогда не бывал,— в Литву, Финляндию, Испанию, Италию, Шотландию, Грецию, в будущее и в прошлое и даже в мировое пространство, где летает печальный Демон:

Как часто силой мысли в краткий час
Я жил века и жизнию иной.
И о земле позабывал...

Его мысль в непрестанном горении. Недаром Белинский сразу же отметил у Лермонтова «резко ощутительное присутствие мысли», и не одни пластические изображения, заключающие в себе мысли поэта, но самая мысль, обретшая художественную форму, составляет силу множества его лучших вещей — «Не верь себе», «Сказки для детей», «Демона», «Думы»:

И ненавидим мы, и любим мы случайно,
Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви.
И царствует в душе какой-то холод тайный,
Когда огонь кипит в крови.

Природа наделила его страстями. Трех лет он плакал на коленях у матери от песни, которую она певала ему. И в память о рано угасшей матери и о песне он написал потом своего «Ангела»:

Он душу младую в объятиях нес
Для мира печали и слез;
И звук его песни в душе молодой
Остался без слов, но живой.

Он полюбил впервые в десятилетнем возрасте, на Кавказе. Вспоминая через пять лет златокудрую девочку и Кавказские горы, он записал в тетрадку свою: «Говорят (Байрон), что ранняя страсть означает душу, которая будет любить изящные искусства. Я думаю, что в такой душе много музыки».

Он утверждал это на основании своего опыта. Он был одарен удивительной музыкальностью — играл на скрипке, на фортепиано, пел, сочинял музыку на собственные стихи. В последний год жизни он положил на музыку свою «Казачью колыбельную песню». Были даже и ноты, но пропали и до нас не дошли. Однако, если бы мы даже не знали об этом, мы догадались бы о его музыкальности, читая его стихи и прозу его. Не много было в мире поэтов, умевших передавать тончайшие душевные состояния, пластические образы и живой разговор посредством стиха и прозаической фразы, звучание которых составляет неизъяснимую прелесть, заключенную в музыкальности каждого слова и в самой поэтической интонации. Не много рождалось поэтов, которые бы так «слышали» мир и видели его так — динамично, объемно, красочно. В этом Лермонтову-поэту помогал его глаз художника. Не только с натуры, но и на память он мог воспроизводить на полотне, на бумаге фигуры, лица, пейзажи, кипение боя, скачку, преследование. И, обдумывая стихотворные строки, любил рисовать грозные профили и горячих, нетерпеливых коней. Если бы он профессионально занимался живописью, он мог бы стать настоящим художником.

Изображая в «Герое нашего времени» ночной Пятигорск, он сперва описывает то, что замечает в темноте глаз, а затем — слышит ухо: «Город спал, только в некоторых окнах мелькали огни. С трех сторон чернели гребни утесов, отрасли Машука, на вершине которого лежало зловещее облачко, месяц поднимался на востоке; вдали серебряной бахромой сверкали снеговые горы. Оклики ча-

совых перемежались с шумом горячих ключей, спущенных на ночь. Порою звучный топот коня раздавался по улице, сопровождаемый скрипом нагайской арбы и заунывным татарским припевом».

Эти описания Лермонтова так пластичны, что понятным становится, почему современники называли его русским Гёте: в изображении природы великий немецкий поэт считался непревзойденным. «На воздушном океане», строки, не уступающие пантеистической лирике Гёте, Лермонтов написал в двадцать четыре года. При всем том он умел одухотворять, оживлять природу: утес, тучи, дубовый листок, пальма, сосна, дружные волны наделены у него человеческими страстями — им ведомы радости встреч, горечь разлук, и свобода, и одиночество, и глубокая, неутолимая грусть.

«Музыка моего сердца была совсем расстроена нынче»,— вписал шестнадцатилетний Лермонтов в одну из своих тетрадок. Суровая жизнь с малых лет расстраивала ему эту «музыку сердца».

После того как из университетских аудиторий он перешел в Петербург, в кавалерийскую школу, его старший и верный друг Мария Лопухина писала ему из Москвы: «Если вы продолжаете писать, не делайте этого никогда в школе и ничего не показывайте вашим товарищам, потому что иногда самая невинная вещь причиняет нам гибель. Остерегайтесь сходиться слишком быстро с товарищами, сначала хорошо их узнайте. У вас добрый характер, и с вашим любящим сердцем вы тотчас увлечетесь».

Добрый характер, любящее сердце, способность увлекаться — вот каким он был и каким навсегда остался в отношениях с друзьями. Он не изменял им, не забывал их. И, обращаясь к умершему декабристу — поэту Александру Одоевскому, с которым встретился на Кавказе, писал:

Мир сердцу твоему, мой милый Саша!
Покрытое землей чужих полей,
Пусть тихо спит оно, как дружба наша
В немом кладбище памяти моей!

И, посвящая «Демона» женщине, которая не дождалась его, он обращался к ней с горьким упреком:

Я кончил, и в груди невольное сомненье:
Займет ли вновь тебя давно знакомый звук,—
Стихов неведомых задумчивое пенье,—
Тебя, забывчивый, но незабвенный друг?

Другом поэта был и тот, кто помог ему распространить стихи на смерть Пушкина, и та, что одною из первых угадала в нем великий талант. И кавказский кинжал — символ вольности — он считал своим другом, и сражающийся Кавказ, что олицетворял в представлении Лермонтова отвагу, честь, благородство, любовь к родине, стремление к свободе.

Лермонтов не умел и не хотел скрывать свои мысли, маскировать чувства. Уроки Марии Лопухиной впрок не пошли. Он оставался доверчивым и неосторожным. И больше, чем открытая злоба врагов, его ранила ядовитая клевета друзей, в которых он ошибался. И чувство одиночества в царстве произвола и мглы, как назвал николаевскую империю Герцен, было для него неизбежным и сообщало его поэзии характер трагический. Каждый день, каждый час его жизни омрачала память о декабрьском дне 1825 года и о судьбах лучших людей. Состоянию общественной жизни отвечала его собственная трагическая судьба: ранняя гибель матери, жизнь вдали от отца, которого ему запрещено было видеть; мучения неразделенной любви в ранней юности, а потом разлука с Варварой Лопухиной, разобщенные судьбы, и политические преследования, и жизнь изгнанника в последние годы жизни... Все это свершалось словно затем, чтобы усилить этот трагический элемент.

И при всем том он не стал мрачным отрицателем жизни. Он любил ее страстно, вдохновленный мыслью о родине, мечтой о свободе, стремлением к действию, к подвигу. И все, что им создано за тринадцать лет творчества,— это подвиг во имя свободы и родины. И заключается он не только в прославлении бородинской победы, в строках «Люблю отчизну я...» или в стихотворном рассказе «Мцыри», но и в тех сочинениях, где не говорится прямо ни о родине, ни о свободе, но — о судьбе поколения, о назначении поэта, об одиноком узнике, о бессмысленном кровопролитии, об изгнании, о пустоте жизни...

С юных лет светское общество, с которым Лермонтов был связан рождением и воспитанием, олицетворяло в его глазах все лживое, бесчувственное, жестокое, лицемерное. И заглавие трагедии «Маскарад» заключает в себе смысл иронический, ибо у этих людей лицо было маской, а в маскараде, неузнанные, они выступали без масок, в обнажении низменных страстей и пороков. И Лермонтов имел смелость высказать все, что думал о них. В день гибели Пушкина он впервые заявил о себе. И первое, что он сказал им:

Свободы, Гения и Славы палачи!

Он грозил им народной расправой и указывал на их связь с императорским троном. «Люди лицемерные, слабые никогда не прощают такой смелости»,— писал о нем Герцен. И на последних вдохновениях Лермонтова уже лежит печать обреченности. Но неуклонно следовал он по избранному пути. И ненависть к «стране господ», отрицание купленной кровью славы только обостряли его любовь к «печальным деревням» и к «холодному молчанию» русских степей.

Десять лет писал он стихи, поэмы, драмы, прозу, прежде чем решился стать литератором. Еще три года понадобилось, чтобы из лучшего, что он создал, составить небольшой сборник. Взыскательность, строгость его по отношению к себе удивительны. Только две поэмы и два с половиной десятка стихотворений отобрал он из сотен стихов и трех десятков поэм. Зато никто еще не выступал в первый раз с таким сборником. К этим стихам можно отнести собственные его строки:

Как полны их звуки
Безумством желанья.
В них слезы разлуки,
В них трепет свиданья...

Все совместилось в этой маленькой книжке — старинный сказ «Песни про царя Ивана Васильевича...» и простая речь бородинского ветерана; тихая молитва о безмятежном счастье любимой женщины, которая принадлежит другому, и горечь разлуки с родиной; холодное отчаяние, продиктовавшее строки «И скучно, и грустно...», и нежный разговор с ребенком; беспощадная ирония в обращении к богу и ласка матери, напевающей песню над младенческой колыбелью; трагическая озабоченность «Думы» и страстный разговор Терека с Каспием; горестная память о погибшем изгнаннике и гневная угроза великосветской черни; сокрушительная страсть Мцыри — призыв к борьбе, к избавлению от рабской неволи и сладостная песня влюбленной рыбки; пустыни Востока, скалы Кавказа, желтеющие нивы России, призрачный корабль, несущий по волнам океана французского императора, слезы заточенного и страстный спор о направлении поэзии — все было в этом первом и последнем сборнике, который вышел при жизни поэта.

Вот такой и был Лермонтов, только натура его и личность его были еще богаче, потому что в эту книжку не

вошли ни «Демон», ни «Маскарад», ни «Герой нашего времени», ни стихотворения последнего года, в которых он поднимается еще выше, потому что «Валерик», «Завещанье», «Любовь мертвеца», «Спор», «Сон», «Выхожу один я на дорогу...» раскрывают новые стороны этой великой души. А между этими стихами мелькают острые эпиграммы и любезные, или добрые, или колкие стихотворные шутки.

Эти контрасты, эти смены душевных состояний в сочетании с верностью Лермонтова излюбленным идеям и образам сообщают его поэзии удивительное своеобразие, выражение неповторимое. И любимым поэтическим средством являются в ней антитезы — столкновение противоположных понятий: «день первый» — «день последний», «позор» — «торжество», «паденье» — «победа», «свиданье» — «разлука», «демоны» — «ангелы», «небо» — «ад», «блаженство» — «страданье»... И другой, излюбленный, поэтический прием — анафора, настойчивое повторение в начале строки одного и того же слова:

Клянусь я первым днем творенья,
Клянусь его последним днем,
Клянусь позором преступленья
И вечной правды торжеством.
Клянусь паденья горькой мукой,
Победы краткою мечтой;
Клянусь свиданием с тобой
И вновь грозящею разлукой;
Клянуся сонмищем духов,
Судьбою братий, мне подвластных,
Мечами ангелов бесстрастных,
Моих недремлющих врагов:
Клянуся небом я и адом,
Земной святыней и тобой;
Клянусь твоим последним взглядом,
Твоею первою слезой,
Незлобных уст твоих дыханьем,
Волною шелковых кудрей;
Клянусь блаженством и страданьем,
Клянусь любовию моей...

Как много говорит самый стих о личности его творца, о его характере, о его страсти!

В юности, сочиняя романтические поэмы и драмы, он рисовал в своем воображении свободных и гордых героев, людей пылкого сердца, могучей воли, верных клятве, гибнущих за волю, за родину, за идею, за верность самим себе. В окружающей жизни их не было. Но Лермонтов сообщал им собственные черты, наделял своими мыслями,

своим характером, своей волей. Таковы Фернандо, Юрий Волин, Владимир Арбенин в юношеских трагедиях, Измаил-бей, Арсений... И Демон мыслит и клянется, как Лермонтов. Таков и герой «Маскарада» — Евгений Арбенин.

В мире, где нет ни чести, ни любви, ни дружбы, ни мыслей, ни страстей, где царят зло и обман,— ум и сильный характер уже отличают человека от светской толпы. И даже если над ним тяготеет преступное прошлое, как над Арбениным, он все равно возвышается над толпой, и толпа не смеет судить его. «Да, в этом человеке есть сила духа и могущество воли, которых в вас нет,— писал Белинский, обращаясь к критикам лермонтовского Печорина.— В самых пороках его проблескивает что-то великое, как молния в черных тучах, и он прекрасен, полон поэзии даже и в те минуты, когда человеческое чувство восстает на него: ему другое назначение, другой путь, чем вам. Его страсти — бури, очищающие сферу духа...»

Таков Арбенин, таков Печорин. Но, в отличие от прежних своих творений, Лермонтов, создавая «Героя нашего времени», уже не воображал жизнь, а рисовал такою, какой она являлась в действительности. И он нашел новые художественные средства, каких еще не знали ни русская, ни западная литература и которые восхищают нас по сей день соединением свободного и широкого изображения лиц и характеров с умением показывать их объективно, «выстраивая» их, раскрывая одного героя сквозь восприятие другого. Так, автор путевых записок, в котором мы без труда угадываем черты самого Лермонтова, сообщает нам историю Бэлы со слов Максима Максимыча, а тот, в свою очередь, передает монологи Печорина. И, скажем, снять «Бэлу» в кино невозможно, не изменив при этом ее структуру и смысл. Печорина никак не сыграешь, ибо в «Бэле» перед нами не сам Печорин, а Печорин в представлении Максима Максимыча, человека совсем другого круга и другого образа мыслей. И, если не будет Максима Максимыча, Печорин станет похож на героев Марлинского. А в «Журнале Печорина» мы видим героя опять в новом ракурсе — такого, каким он был наедине сам с собой, каким мог предстать в своем дневнике, но никогда бы не открылся на людях.

Лишь один раз мы видим Печорина, как его видит автор. И через всю жизнь проносим в душе и в сознании гениальные эти страницы — повесть «Максим Максимыч»,

одну из самых гуманных созданий во всей мировой литературе. Она поражает нас, эта повесть, как поражает личное горе, как оскорбление, нанесенное нам самим. И вызывает глубокое сочувствие и бесконечную нежность по отношению к обманутому штабс-капитану. И в то же время — негодование по адресу блистательного Печорина. Но вот мы читаем «Тамань», «Княжну Мери» и «Фаталиста» и наконец постигаем характер Печорина в его неизбежной раздвоенности. И, узнавая причины этой «болезни», вникаем в «историю души человеческой» и задумываемся над судьбою «героя» и над характером «времени».

При этом роман обладает свойствами высокой поэзии: его точность, емкость, блеск описаний, сравнений, метафор, фразы, доведенные до краткости и остроты афоризмов,— то, что прежде называлось «слогом» писателя и составляет неповторимые черты его личности, его стиля и вкуса,— доведено в «Герое нашего времени» до высочайшей степени совершенства.

Великая человечность Лермонтова, пластичность его образов, его способность «перевоплощаться» — в Максима Максимыча, в Казбича, в Азамата, в Бэлу, в княжну Мери, в Печорина, соединение простоты и возвышенности, естественности и оригинальности — свойства не только созданий Лермонтова, но и его самого. И через всю жизнь проносим мы в душе образ этого человека — грустного, строгого, нежного, властного, скромного, смелого, благородного, язвительного, мечтательного, насмешливого, застенчивого, наделенного могучими страстями и волей и проницательным беспощадным умом. Поэта гениального и так рано погибшего. Бессмертного и навсегда молодого.

1964

ОДНА СТРАНИЦА

Гоголем нельзя начитаться. Даже трудно представить себе человека, который прочел его один раз и более к нему бы не возвращался. По правде сказать, нам было бы жаль такого человека. Повторное чтение высокохудожественных книг вообще доставляет огромное наслаждение, позволяет по-новому воспринимать события, движение и конец которых — во второй раз — уже известны заранее. Но перечитывать Гоголя — удовольствие еще большее, чем даже читать его в первый раз. Прозу Гоголя хочется запоминать, как стихи, произносить вслух. Речь идет не о какой-нибудь подобной стихам птице-тройке, а даже о самых «обыкновенных» страницах «Тараса Бульбы», «Невского проспекта», «Шинели», «Мертвых душ»...

Гоголя хочется читать вслух — сообща, делиться с другими, так сказать, не только впечатлениями о прочитанном, но и самым процессом чтения. Многие фразы Гоголя, составляющие целые художественные открытия, мы цитируем как своеобразные афоризмы. Все помнят, что при въезде в гостиницу Чичиков был встречен трактирным слугою, «живым и вертлявым до такой степени, что даже нельзя было рассмотреть, какое у него было лицо». Или сидящего у окна лавочки сбитенщика с лицом, напоминающим самовар из красной меди, «так, что издали можно было подумать, что на окне стояло два самовара, если б один самовар не был с черною, как смоль, бородою». Или разве можно забыть разговор двух мужиков: «доедет то колесо, если б случилось, в Москву, или не доедет?»

Кто не любит вспоминать, как описал Гоголь внешность Чичикова, или, вернее, как он отказался ее описать: «не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком

толст, не слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод»...

Но самое во всем этом удивительное, что все эти художественные открытия — и трактирный слуга, и сбитенщик, и разговор мужиков, и описание внешности Чичикова,— все это находится на одной и той же странице, в начале первой главы «Мертвых душ».

Раз уж речь зашла об этой странице, следует сказать, что замечательна она и во многих других отношениях. Здесь, в первой же строке, мы знакомимся со знаменитой чичиковской бричкой, которая проезжает потом через всю поэму и в конце первой части подвозит нас к заключительным строкам о птице-тройке, несущейся вперед, мимо всего, что ни есть на земле. Два мира, один, олицетворенный в чичиковской бричке, и другой — в птице-тройке, песней несущейся в будущее, составляют два плана в гоголевской поэме. Бричка, запряженная тройкой сытых коньков, везущая Чичикова и его крепостную собственность — кучера Селифана, лицо в высшей степени поэтическое, и молчаливого лакея Петрушку, открывает поэму. Птица-тройка заключает ее.

Из второй строки мы узнаем, что Чичиков холост и что принадлежит он к господам средней руки,— обстоятельства, которые сопутствуют потом ему на протяжении всей поэмы.

Итак, в ворота гостиницы губернского города NN въехала бричка с господином неопределенного вида и неопределенных занятий. «Въезд его,— замечает Гоголь,— не произвел в городе совершенно никакого шума». Тот, кто не перечитывает Гоголя, естественно, никак не оценит иронию, скрытую в этих словах. Тот же, кто уже знает, каким шумом сопровождался *выезд* Чичикова из этого города, невольно улыбнется и еще раз подивится строгой соразмерности всех частей гениальной поэмы: ведь между въездом и выездом Чичикова умещается вся первая часть «Мертвых душ».

Многозначительна каждая фраза! Вспомним опять разговор мужиков, лишенный на первый взгляд всякого смысла: «...что ты думаешь, доедет то колесо, если б случилось, в Москву, или не доедет?» — «Доедет»,— отвечал другой. «А в Казань-то, я думаю, не доедет?» — «В Казань не доедет»,— отвечал другой».

О прочности колеса судят крестьяне-умельцы, понимающие толк в колесах. Разговор этот короткий, потому

что профессиональный. Не посвященным в тайны колесного производства он непонятен. Потому-то он и вызывает улыбку. А ведь они правы! Если помните, Чичикову и впрямь понадобилось перед выездом перетягивать шину на колесе и налаживать передок.

Из разговора, кроме того, становится ясным, что если колесо доедет до Москвы, а до Казани уже не доедет, то губернский город NN находится ближе к Москве, чем к Казани, а следовательно, все приключения Чичикова произошли не так уж далеко от столицы.

Разговор этот заключает в себе, наконец, и еще один — иносказательный — смысл: в бричке Чичикова далеко не уедешь. Так говорит народ.

«Когда бричка подъехала к гостинице, встретился молодой человек в белых канифасовых панталонах весьма узких и коротких, во фраке с покушеньями на моду, из-под которого видна была манишка, застегнутая тульскою булавкою с бронзовым пистолетом. Молодой человек оборотился назад, посмотрел экипаж, придержал рукой картуз, чуть не слетевший от ветра, и пошел своей дорогой».

Этот молодой человек в поэме больше не появится. Но точность, с какою описан его костюм, определяет весь стиль дальнейшего повествования, в котором второстепенным моментам будет отводиться почти столь же важная роль, как и первостепенным; с другой стороны, случайный прохожий, описанный с такою подробностью, усиливает впечатление неопределенности черт проезжего господина. Кстати сказать, Гоголь и не торопится знакомить читателя с новоприбывшим. Сперва весьма обстоятельно выясняется внешность слуги, «лица которого нельзя было рассмотреть» по уже упомянутой выше причине. Оказывается, вертлявый трактирный слуга был и сам длинный, да еще и в длинном демикотоновом сюртуке со спинкой чуть не на самом затылке, что он «проворно» выбежал с салфеткой в руке, «встряхнул волосами»и повел «проворно» господина вверх по деревянной галдарее показывать «ниспосланный ему богом покой».

Затем следует описание покоя «известного рода», ибо гостиница «тоже была известного рода, то есть именно такая, как бывают гостиницы в губернских городах, где за два рубля в сутки проезжающие получают покойную комнату с тараканами, выглядывающими как чернослив из всех углов, и дверью в соседнее помещение, всегда заставленною комодом, где устраивается сосед, молчаливый и

спокойный человек, но чрезвычайно любопытный, интересующийся знать о всех подробностях проезжающего».

Что это за любопытный сосед, интересующийся знать обо всех подробностях проезжающего? Совершенно очевидно, что это тайный агент Третьего отделения. Больше о нем не будет сказано ни одного слова. Но этот молчаливый соглядатай так же, как и трактир напротив гостиницы, как и «вечная желтая краска», в которую выкрашено здание самой гостиницы (любимый цвет Николая I!), выступают как символы николаевско-бенкендорфовского режима: они выставлены на первой странице, как нотный ключ, в котором надо читать всю поэму.

«Наружный фасад гостиницы отвечал ее внутренности». Эта фраза позволяет Гоголю не вдаваться в дальнейшее описание внутренних покоев гостиницы, но ограничиться справкой о фасаде: «она была очень длинна, в два этажа; нижний не был выщекатурен и оставался в темно-красных кирпичиках, еще более потемневших от лихих погодных перемен и грязноватых уже самих по себе». Словом, ясно, что гостиница и внутри была грязновата.

Из описания наружного вида гостиницы узнаем еще, что в нижнем ее этаже были лавочки с хомутами, веревками и баранками и что в угольной из этих лавочек помещались уже упомянутые самовары: один — из красной меди и другой — «с лицом также красным, как самовар» и с «черною, как смоль, бородою».

Все очень обыкновенно в описании Гоголя: и бричка, в каких ездят «отставные подполковники, штабс-капитаны, помещики, имеющие около сотни душ крестьян»; и гостиница «известного рода», и покой «известного рода», в котором поместился Чичиков. Во всем обнаруживаются черты самые обыкновенные, самые характерные. И тем не менее вас не оставляет ощущение необыкновенной новизны и, я бы сказал, праздничности гоголевского повествования. Происходит это, конечно, прежде всего от потрясающей точности гоголевского глаза, от необычайной насыщенности каждой строки. Новизну сообщает обыкновенным вещам и тон — иронически-обстоятельный. И одинаковый интерес, который автор проявляет к явлениям разного масштаба и значимости. Поэтому равнозначными оказываются в изображении и господин в рессорной бричке, и тульская булавка с бронзовым пистолетом, коей заколота манишка губернского франта, и тараканы, и характер соседа, живущего за заставленной комодом дверью. Пока-

занные в одном масштабе, они невольно вызывают улыбку. Гоголь ведь не просто говорит, что комната была с тараканами. Нет, уподобленные черносливу тараканы, если можно так выразиться, представлены читателю. Упомянутый после них молчаливый сосед унижен этой последовательностью. Он выглядит такой же обязательной принадлежностью гостиницы, как и тараканы, выглядывающие из всех углов и словно бы тоже интересующиеся знать «о всех подробностях проезжающего».

Точно так же и тульская булавка на манишке молодого человека, рассмотренная во всех деталях, становится столь же значительной, как и сам молодой человек. Но тем самым молодой человек низводится до размеров булавки, да еще не простой, а с претензией — с бронзовым пистолетом самого крошечного размера. И в этом пистолете содержится для молодого человека что-то очень обидное. Дальше в тексте поэмы подобные ему молодые люди будут обозваны зубочистками.

Так уже и не сойдет улыбка с лица читателя, покуда речь будет идти о губернском городе, о Чичикове, о светском обществе, об окрестных помещиках, ибо описание всего этого мира будет осмысливаться через комические уподобления, через детали, взятые в увеличении и смещающие привычные представления.

Жизнь губернского города показана уже на первой странице. Он населен людьми разного чина и звания, показан в движении. Едет господин в бричке, у дверей кабака стоят мужики, напротив бородач, торгующий сбитнем, провинциальный щеголь обернулся, придерживая от ветра картуз, слуга выбегает навстречу приезжему... Многие из этих подробностей, казалось бы, не имеют никакого отношения ни к «герою», ни к движению событий в книге. Однако стоило бы автору описать только то, что имеет непосредственное отношение к Чичикову,— и мы бы узнали лишь о том, что он был встречен трактирным слугой.

Он потому и убедителен, Чичиков, что представлен на широком фоне помещичьей, крепостнической России и трудовой народной Руси, представлен как одно из явлений жизни. Именно эта жизнь, показанная в различных аспектах, в движении, необыкновенная точность каждой детали, окружающей Чичикова, позволили Гоголю построить образ Чичикова и доказать его достоверность. Потому что Гоголю предстояла труднейшая задача — создать образ, которого внешний вид не соответствовал бы его внутренней

сущности, и сделать его убедительным. Неопределенный вид, неопределенный возраст, неопределенный голос, ибо Чичиков, как с удовольствием отметил губернский свет, и говорил «ни громко, ни тихо, но совершенно так, как следует», туманная неопределенность выражений — все это показное, любезное благоприличие, светский стандарт, маска светского человека. Под ней, под этой маской, скрыто нутро стяжателя, казнокрада, дерзкого спекулянта, алчного и циничного невежды, которому глубоко враждебно все возвышенное, все человеческое. Никогда еще — до Гоголя — светское лицемерие, которому задавал тон оловянный император Николай I, не было так унижено, так позорно обнажено, как в книге Гоголя, где оно предстало в образе Павла Ивановича Чичикова.

«Мертвые души» — поэма не о Чичикове, а о России. И не только Чичиков, но еще более жизнь страны определяет идейный смысл гоголевской поэмы.

На этом широком фоне Гоголь и начинает развивать образ Чичикова уже на первой странице. При этом все, что описано в ней, в этой странице, будет и потом играть свою роль в поэме: не только бричка, но и трактирный слуга, и гостиница, и трактир, куда удалятся в один из вечеров Селифан и Петрушка, и комната, куда вводят Чичикова, и сами Селифан и Петрушка, которые появятся на второй странице, и чемодан из белой кожи, и ларчик красного дерева с штучными выкладками из карельской березы, и даже запах, который притащит с собой Петрушка,— все это получит в поэме свое место и свою роль. Даже комод будет помянут в восьмой главе. Даже тараканы. Каждая деталь значительна, каждая соображена в соответствии с целым. Не случайны поэтому и мужики на первой странице.

Всюду, где в дальнейшем ни побывает Чичиков, мы увидим крестьян. И тех, что будут объяснять, как проехать на Маниловку. И босоногую девчонку, которая усядется к Селифану на козлы указывать дорогу. И дядю Митяя с дядей Миняем, что займутся выпутыванием лошадей из постромок. Крепостного человека Собакевича, который станет учить, где ближе дорога к Плюшкину, и по этому случаю отпустит в его адрес крепкое слово... Широкая картина трудовой Руси представится Гоголю в перечне купленных Чичиковым умерших и беглых крестьян — в судьбах каретника Михеева, плотника Пробки Степана, кирпичника Милушкина, сапожника Максима

Телятникова, Еремея Сорокоплехина, что «в Москве торговал и одного оброку приносил по пятьсот рублей», Абакума Фырова, которого «занесло, верно, на Волгу, и взлюбил он вольную жизнь, приставши к бурлакам...». Выводит Чичиков каллиграфическим почерком имена купленных им «мертвых душ», а мы видим крестьянскую Русь — великих тружеников и мастеров, что с топором за поясом да с сапогами на плечах идут по бесконечным дорогам, и где стукнут они топором, вырастают села и города, мчится эта Русь на тройках, в рогожных кибитках, гнется на хлебных пристанях, зацепив крючком на спину девять пудов; лезет, опоясавшись веревкой, под церковный купол, а то и на самый крест; сидит по острогам или тащит лямку под одну бесконечную, как Русь, песню...

Мужики на первой странице поэмы не только напутствуют чичиковскую бричку — они начинают в поэме тему крестьянской Руси. Молодой человек с тульской булавкой начинает тему светского общества, Чичиков со своей бричкой — тему приобретательства и помещичьего благополучия.

Все линии намечены на первой странице. Никаких вступительных фраз. Никаких описаний, предваряющих или настраивающих читателя. Завязка началась в первой строке. Каждая художественная деталь получает значение в дальнейшем ходе повествования. Каждая оказывается необходимой для развития основных идейных мотивов гениальной гоголевской поэмы.

Вот это и есть мастерство!

1952

ГОГОЛЬ И ЕГО СОВРЕМЕННИКИ

1

Думали ли вы когда-нибудь о том, что Тарас Бульба — сверстник Ивана Сусанина, удалого купца Калашникова и Емельяна Пугачева? Не в истории, конечно, а в истории литературы и искусства? Припомним даты:

1835 год. Вышел в свет «Тарас Бульба» Гоголя.

1836 год. Появилась «Капитанская дочка» Пушкина, в которой предстал перед читателями богатырский образ Пугачева.

В том же 1836 году состоялось первое представление оперы Глинки «Иван Сусанин».

В 1836—1837 годах Лермонтов пишет «Песню про купца Калашникова».

В «Тарасе Бульбе» воскрешены битвы украинского народа XV—XVI веков. Купец Калашников живет в Москве второй половины XVI века, в суровую эпоху Грозного. Иван Сусанин совершает свой подвиг в глуши костромских лесов — это начало века XVII. У Пушкина изображено восстание Пугачева — страницы истории XVIII столетия. Но в литературе и в музыке эти герои, эти борцы за свободу, за независимость народа, люди высокой чести, созданные гениями Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Глинки, родились в одно время.

Пусть Тарас Бульба и Степан Калашников не существовали в действительности, как Сусанин и Пугачев. Верные исторической правде, Гоголь и Лермонтов, так же как Пушкин и Глинка, создали образы, в которых обобщены черты народа, самые лучшие: любовь к родной стране, мечта о свободе, бесстрашие, огромная нравственная сила,

глубокий ум, стремление к подвигу, готовность принести себя в жертву высокой идее.

Не сговариваясь между собою, четыре великих художника делали одно дело в одно и то же время. И каждого из них вдохновляли подлинные народные песни. Для каждого песни служили важным источником исторических знаний и мерилом исторической правды. «Моя радость, жизнь моя, песни,— как я вас люблю,— восклицал Гоголь, приступая к собиранию материалов по истории Украины.— Что все черствые летописи, в которых я теперь роюсь, пред этими звонкими, живыми летописями». «Я не могу жить без песен,— пишет он в том же письме.— Вы не понимаете, какая это мука. Вы не можете представить, как мне помогают в истории песни. Даже не исторические...»

«Если захочу вдаться в поэзию народную,— записал Лермонтов,— то, верно, нигде больше не буду ее искать, как в русских песнях». В «Песне про купца Калашникова» он воссоздал и дух и характер русских исторических песен — об Иване Грозном, о его шурине Мастрюке Темрюковиче, воплотил стиль и дух песен «разбойничьих» и казачьих.

Сохранился план статьи о народных песнях, которую собирался писать Пушкин. «О Иване Грозном,— читаем мы в этом плане,— о Мас[трюке], о Ст. Разине... Казацкие...»

Задумав писать о Пугачеве, Пушкин, как известно, отправился на Урал, в места, связанные с пугачевским движением, собирать народные предания, записывать народные песни. Из рассказов современников Пугачева, из этих народных преданий и песен вырос перед ним мощный образ народного вождя. Образ другого народного вождя — Степана Разина — он воссоздал в трех песнях, написанных в духе народных.

В восьмую главу «Капитанской дочки» Пушкин вставил старинную народную песню:

Не шуми, мати зеленая дубравушка,
Не мешай мне, доброму молодцу, думу думати,
Что заутра мне, доброму молодцу, в допрос идти.
Перед грозного судью, самого царя.

. . . .

Что возговорит надежа православный царь:
«Исполать тебе, детинушка, крестьянский сын,
Что умел ты воровать, умел ответ держать.
Я за то тебя, детинушка, пожалую
Среди поля хоромами высокими,
Что двумя ли столбами с перекладиной».

«Невозможно рассказать,— читаем мы в «Капитанской дочке»,— какое действие произвела на меня эта простонародная песня про виселицу, распеваемая людьми, обреченными виселице».

Эта же самая песня «произвела действие» и на Лермонтова, послужив одним из источников «Песни про купца Калашникова»:

Как возго́ворил православный царь:
. . . .
«Хорошо тебе, детинушка,
Удалой боец, сын купеческий,
Что ответ держал ты по совести.
. . . .
...Ступай, детинушка,
На высокое место лобное...
. . . .
Чтобы знали все люди московские,
Что и ты не оставлен моей милостью...»

В первой арии Сусанина Глинка использовал тему песни, которую слышал от извозчика в городе Луге. Эта тема снова звучит в последней сцене в ответе Сусанина полякам: «Туда завел я вас, куда и серый волк не забегал». В аккомпанементе Глинка, по его словам, «имел в виду нашу известную разбойничью песню «Вниз по матушке по Волге».

Подлинная народная песня в «Иване Сусанине» только одна. Но источником собственной музыки служили Глинке мелодии народных песен. Вот почему он говорил о «чисто русском характере» своей оперы, а современники отмечали в речитативах «Ивана Сусанина» «интонацию русского говора».

Кому же, как не Гоголю, как не Пушкину, было оценить по достоинству первую русскую народную оперу! «Покажите мне народ, у которого бы больше было песен,— писал Гоголь.— У нас ли не из чего составить своей оперы. Опера Глинки есть только прекрасное начало...» Пушкин, восхищенный творением Глинки, посвятил ему веселое четверостишие.

Кому же, если не Пушкину и Глинке, было оценить героическую повесть Гоголя. Вдохновленный Гоголем, Глинка начал писать украинскую симфонию «Тарас Бульба». Пушкин, по словам одного из его друзей, «особенно» хвалил «Тараса Бульбу». Гоголь, в свою очередь, восторгался «Капитанской дочкой» и считал, что это — «решительно лучшее русское произведение в повествовательном роде»,

в котором «в первый раз выступили истинно-русские характеры».

Какое единодушие видно в этом взаимном понимании великих созидателей русской культуры! Какое ясное ощущение общего дела!

Если мы вспомним при этом, что несколькими годами раньше украинские предания, легенды, поверия Гоголь использовал в «Вечерах на хуторе близ Диканьки», что Лермонтов еще в отрочестве писал песни в подражание народным, что в 30-е годы в народном духе сочиняют сказки Пушкин, В. А. Жуковский, Н. М. Языков, В. И. Даль и П. П. Ершов, который пишет в это время своего «Конька-Горбунка», что в народном духе слагает свои песни А. В. Кольцов, в те же годы выходят «Украинские народные песни», собранные М. А. Максимовичем, что ученый фольклорист И. П. Сахаров выпускает «Сказания русского народа о семейной жизни своих предков», сборник русских пословиц готовит к печати ученый И. М. Снегирев; П. В. Киреевский и Н. М. Языков приступают к собиранию русских народных песен, В. И. Даль — к составлению «Толкового словаря живого великорусского языка», о народных песнях пишет исследование филолог Ю. И. Венелин, а историк О. М. Бодянский защищает диссертацию о народной поэзии славянских племен,— если мы вспомним все эти факты, сопоставленные в свое время профессором М. К. Азадовским, то почувствуем, как велик был в 30-е годы интерес к фольклору в передовых кругах русского общества — интерес к народному творчеству в самом широком смысле: к народной поэзии, к памятникам истории народа, к его языку. И тогда лучше ощутим атмосферу, в которой Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Глинка создавали гениальные творения свои, вдохновленные народными песнями.

2

Народные герои — Пугачев, Разин, кузнец Архип, крепостной из Кистеневки, деревеньки Дубровского (тот самый Архип, который сжигает приказных в барском доме и, рискуя жизнью, спасает из огня кошку), старый русский солдат из лермонтовского стихотворения «Бородино», Максим Максимыч, Степан Калашников, Тарас Бульба, его сын Остап — противопоставлены у Пушкина, Гоголя,

Лермонтова иному миру — миру бесчувственных и корыстолюбивых себялюбцев и свирепых крепостников.

Разоблачая этот мир, Гоголь и Лермонтов не были зачинателями. Начало было положено Радищевым и Фонвизиным, «Деревней» Пушкина, «Горем от ума» Грибоедова. Но литература должна была раскрыть еще не известные формы этого общественного состояния, этого общественного позора.

Важным этапом в этой борьбе с самодержавно-помещичьей, полицейской Россией было удивляющее своим радищевским пафосом стихотворение Пушкина «Деревня». Двадцать лет спустя с оглушительной силой прозвучало восьмистишие уезжавшего в ссылку Лермонтова: «Прощай, немытая Россия, страна рабов, страна господ...» Огромным общественным событием явилась постановка на сцене «Ревизора», в котором высмеяны были дворяне-чиновники, то есть те, кто оберегал основы режима и сам составлял эти основы. Но разве этим были исчерпаны краски?!

Пушкин показал, каков Троекуров, надменный и жестокий самодур; и старый шут с рябым бабьим лицом Антон Пафнутьевич Спицин; и раболепный поклонник парижских мод граф Нулин; и англоман Муромский, высмеянный в «Барышне-крестьянке»; и сосед его Берестов, почитавший себя умнейшим человеком, хотя «ничего не читал, кроме «Сенатских ведомостей», где печатались одни объявления о продаже дворянских имений с публичных торгов.

Со злой иронией изображен в «Евгении Онегине» и московский «свет», и петербургский «свет», и толпа захолустных помещиков, съехавшаяся к Лариным на именины:

С своей супругою дородной
Приехал толстый Пустяков;
Гвоздин, хозяин превосходный,
Владелец нищих мужиков;
Скотинины, чета седая,
С детьми всех возрастов, считая
От тридцати до двух годов;
Уездный франтик Петушков...
И отставной советник Флянов,
Тяжелый сплетник, старый плут,
Обжора, пьяница и шут.

Эта строфа как бы предвещает появление в русской литературе «Мертвых душ» Гоголя, в ту пору еще даже и не задуманных.

Сколько горечи, гнева, смелости в изображении крепостников в сочинениях Лермонтова! Обличение великосветского круга, где порок и преступление скрыты под маскою благородства, благопристойности, благовоспитанности, разоблачение вечного маскарада великосветской жизни — разве не это составляет пафос лермонтовской поэзии? Святой ненавистью ненавидел Лермонтов крепостников — и захолустных крепостников, и столичных, в гостиных и во дворцах.

Эта николаевская Россия, определявшая личные достоинства человека словами: «благомыслящий», «благонамеренный» и «благонадежный», а положение его в обществе — «благоустроенное» и «благоприобретенное»,— эта Россия со всей полнотой, со всей обстоятельностью предстала в произведениях Гоголя.

Гоголь изучил дворянство российское, можно сказать, всесторонне: изобразил и поместное дворянство и дворянство чиновное, изобразил снизу доверху — дворянство уездное, губернское, столичное.

Изображая частное явление или характер, Гоголь настойчиво стремился к тому, чтобы обнаружить в нем типическое для всех категорий российских дворян, более того — для всех категорий тунеядцев и бездельников, стремился довести каждый образ до широчайшего обобщения.

В одной заметке, относящейся к работе над первой частью «Мертвых душ», он записал для памяти:

«Как низвести все мирá безделья во всех родах до сходства с городским бездельем? и как городское безделье возвести до прообразования безделья мира?»

И тут же приписал:

«Для этого включить все сходство и внести постепенный ход».

На той же странице:

«Весь город со всем вихрем сплетней — прообразование бездельности жизни всего человечества в массе».

Гоголь стремился к тому, чтобы описания губернского города со всем вихрем сплетен, вызванных покупками Чичикова, изображали вихрь всяких сплетен — и петербургских и московских, изобразили самую суть явления, чтобы под городом можно было бы разуметь и самый губернский город NN, и Петербург, и Москву, и всякую иную столицу, и всякую иную светскую среду, в которой не переводятся сплетни, и николаевскую Россию, и вообще всякое пара-

зитическое общество. Словом, стремился докопаться до прообраза всякой сплетни. Стремился сочетать предельно конкретное и предельно обобщенное изображение. Оттого-то творения Гоголя и разоблачают не только ту российскую действительность, которую он изображал и которой давно уже нет, но и в наше время продолжают разоблачать неизменяемую сущность общества эксплуататоров в поступках и характерах всех современных маниловых, плюшкиных, собакевичей, ноздревых, чичиковых, хлестаковых, бобчинских, добчинских и разных других...

В тексте «Мертвых душ» Гоголь постоянно напоминает читателю о широте изображаемого явления: о том, что дамы города NN «опередили даже дам петербургских и московских», что «отличались, подобно многим дамам петербургским, необыкновенною осторожностью и приличием в словах и выражениях». По тому случаю, что с уст Чичикова «излетело словцо, подмеченное на улице», Гоголь считает нужным адресоваться к читателям высшего общества, от которых «не услышишь ни одного порядочного русского слова...». Нечего и говорить, что отмеченное сходство с петербургским высшим светом тут же нещадно высмеивается. На протяжении всей книги подчеркивается и проводится мысль, что речь идет о чертах типических для любого «света» — уездного, губернского, столичного — и что нет принципиальной разницы между какой-нибудь глупой старухой Коробочкой и великосветской столичной дамой:

«...Да полно, точно ли Коробочка стоит так низко на бесконечной лестнице человеческого совершенствования? Точно ли так велика пропасть, отделяющая ее от сестры ее, недосягаемо огражденной стенами аристократического дома с благовонными чугунными лестницами, сияющей медью, красным деревом и коврами, зевающей за недочитанной книгой в ожидании остроумно-светского визита, где ей предстанет поле блеснуть умом и высказать вытверженные мысли, мысли, занимающие по законам моды на целую неделю город, мысли не о том, что делается в ее доме и в ее поместьях, запутанных и расстроенных, благодаря незнанию хозяйственного дела, а о том, какой политический переворот готовится во Франции, какое направление принял модный католицизм».

Образ бестолковой Коробочки внезапно превращается в огромное обобщение: непринужденный тон бытописателя,

повествующего о похождениях Чичикова, сменяется серьезным, комическое изображение старухи становится сатирой на целый класс.

Небывалый до Гоголя жанр поэмы в прозе позволял ему не только активно вмешиваться в слова и поступки действующих лиц, перемежая повествование лирическими отступлениями, но путем смелых сопоставлений и поэтических аллегорий доводить частные наблюдения до больших социальных обобщений.

Коробочка, Манилов, Плюшкин, Ноздрев, Собакевич с необычайной художественной силой, точностью и полнотой олицетворяли тот общественный порядок, против которого направлялась вся ярость крепостной, крестьянской России.

3

В том обществе, где деньги считал тот, кто никогда их не зарабатывал, можно было нажить миллионы и составить себе имя крупной игрой. Пушкин, Гоголь и Лермонтов, каждый по-своему, раскрыли эту злободневную тему.

В Петербурге, где еще так недавно собирались декабристы, где они строили планы освобождения родины от тирании и обсуждали проект конституции, светская молодежь 1830-х годов проводит ночи в игорных домах и, можно сказать, сходит от карт с ума.

Германн в «Пиковой даме» сходит с ума буквально. Он сидит в Обуховской больнице и бормочет необыкновенно скоро: «Тройка, семерка, туз», «Тройка, семерка, дама». Но и прежде чем он услышал историю о трех картах старой графини, ему беспрестанно грезились карты, зеленый стол, кипы ассигнаций и груды червонцев. «Деньги — вот чего алкала его душа».

«Пиковая дама» начинается словами: «Однажды играли в карты...» — и кончается фразой: «Игра пошла своим чередом». Судьба Германна выглядит на этом фоне как заурядный случай из хроники петербургской жизни 1830-х годов.

Повесть Пушкина вышла в свет в 1834 году. Лермонтовский «Маскарад», написанный в следующем, 1835 году, начинается с того, на чем кончилась «Пиковая дама»: игорный дом, «за столом мечут банк и понтируют».

Поэт показывает цвет петербургской аристократии — карточных шулеров, темных проходимцев, карьеристов, сгрудившихся возле игорного стола. «Но чтобы здесь выигрывать решиться,— говорит Арбенин князю Звездичу,—

Вам надо кинуть все: родных, друзей и честь...
Удачи каждый миг постыдный ждать конец
И не краснеть, когда вам скажут явно:
«Подлец!»

В ранней молодости Арбенин прошел через это: был шулером, умел и «кстати честность показать» и «передернуть благородно». Потом отстал от игроков, женился. Желая выручить из беды проигравшегося князя Звездича, он после долгого перерыва вновь подсаживается к карточному столу. «Берегись — имей теперь глаза,— говорит один шулер другому,—

Не по нутру мне этот Ванька-Каин,
И притузит он моего туза».

Обыграв партнеров, Арбенин отдает выигрыш Звездичу. «Вы жизнь мою спасли!» — восклицает тот. «И деньги ваши тоже,— добавляет Арбенин,—

А право, трудно разрешить,
Которое из этих двух дороже».

В обществе, где за деньги можно было купить человека — крепостного — и где владельцу его выказывалось уважение, соответственное количеству принадлежащих ему крепостных душ, золото ценилось дороже человеческой души. Недаром Пушкин говорит, что у Германна «душа Мефистофеля». Действительно, что стоило Германну на пути к своей цели смутить неопытную душу бедной воспитанницы Лизаветы Ивановны и стать убийцею дряхлой старухи! Что остановит Арбенина, хладнокровно подсыпающего яд в блюдце с мороженым, которое он передаст Нине? А сколько душ неопытных юношей погубил он! Напоминание о них является Арбенину в образе Неизвестного. Когда-то и Неизвестный был молод и богат, пока не проиграл Арбенину все состояние. Он впал в отчаяние, Арбенин посмеялся над ним...

Циническая философия игрока выражена Лермонтовым в «Маскараде» в реплике шулера Казарина:

Что ни толкуй Волтер или Декарт,
Мир для меня — колода карт.
Жизнь-банк — рок мечет, я играю.
И правила игры я к людям применяю.

Игрок, карьерист, «приобретатель», как Гоголь назвал Чичикова, впервые вводя в русскую речь это новое слово, этот искатель наживы начинал мало-помалу выходить на первое место. Пушкин, Лермонтов, Гоголь воплотили образ этого приобретателя независимо друг от друга. Но так и кажется, что словно они развивают тему сообща.

«Обмануть всех и не быть обмануту самому — вот настоящая задача и цель»,— говорит шулер Ихарев в пьесе Гоголя «Игроки». В ту минуту Ихарев еще не догадывается, что он уже обманут компанией более опытных, чем он, шулеров — Степаном Ивановичем Утешительным и его приятелями. «Хитри после этого,— бормочет Ихарев в исступлении, узнав, с каким искусством его обвели.— Употребляй тонкость ума. Изощряй, изыскивай средства: тут же, под боком, отыщется плут, который тебя переплутует, мошенник, который за один раз подорвет строение, над которым работал несколько лет...»

Плуты, которые могут обвести отъявленного плута,— это уже не только игроки, это целая галерея гоголевских персонажей — мошенников с дворянской родословной, целая иерархия плутов: и Чичиков, и Хлестаков, и городничий, и Собакевич, и Ноздрев. Вспомним, как хитрит с Хлестаковым городничий и как в итоге остается в дураках; как хитрят Чичиков с Собакевичем; как Ноздрев, за всю жизнь не сказавший слова правды и не поверивший на своем веку ни одному слову, раскусил намерения Чичикова.

Все идет на золото и на ассигнации, наследственное и благоприобретенное, живые души, мертвые души. В «Тамбовской казначейше» Лермонтова старый казначей, играя с бравым уланом, ставит на карту и проигрывает... собственную жену.

«Спекулятор», бессердечный честолюбец, мошенник, карточный плут, ставший героем уездных, губернских и столичных гостиных,— вот тема, которую гениально воплотили и Пушкин, и Лермонтов, и Гоголь. Но они так поразному воплотили этот жизненный материал, что близость «Пиковой дамы» к «Маскараду» или к «Игрокам» не бросается в глаза и не кажется особенно ощутимой. Пушкин воплотил эту тему в иронической повести. Лермонтов развивал ее в рамках романтической трагедии. Гоголь создал сцены из быта провинциальных картежников,— изобразил то же самое явление на более обыденном жизненном материале. Его игроки освобождены от черт

исключительности и поэтому более типичны. В этом сказалось дальнейшее развитие русского критического реализма. Но следует помнить, что в этой победе Гоголя участвуют и Пушкин и Лермонтов.

4

Трудно назвать талантливого русского писателя, который вошел в литературу при жизни Пушкина и не был бы им поддержан. В числе отмеченных Пушкиным был (это давно известно) Гоголь: Пушкин восторженно отозвался о его первой книге, помогал ему советами, привлек в свой журнал и, как пишет сам Гоголь, дал ему сюжеты «Ревизора» и «Мертвых душ». Это была настоящая дружба.

Нет сведений о знакомстве Пушкина с Лермонтовым. Однако, как теперь выясняется, незадолго до смерти, прочитав стихи Лермонтова, Пушкин успел оценить и его талант.

Объявив Гоголя главою русской литературы, Белинский через три года после гибели Пушкина заявил, что в лице Лермонтова «готовится *третий* русский поэт» и что «Пушкин умер не без наследника». В том же году он назвал Лермонтова, наряду с Гоголем, «властителем дум своего поколения».

Идя по пути, завещанному Пушкиным, направляемые Белинским, оба они, и Гоголь и Лермонтов, решали в этот период по-разному одну и ту же задачу.

Чтобы бороться с врагом — феодально-крепостническим строем,— передовая Россия должна была понять внутреннюю слабость противника. Эту историческую задачу выполняли обличительные произведения Гоголя.

Но для того, чтобы изобличить противника и успешно бороться с ним, передовой России необходимо было осознать, в чем заключались и собственные ее слабости. Эту историческую задачу выполняла поэзия Лермонтова, его обличительный роман «Герой нашего времени».

«В созданиях поэта, выражающих скорби и недуги общества,— писал Белинский в одной из статей о Лермонтове,— общество находит облегчение от своих скорбей и недугов: тайна этого целительного действия — сознание причины болезни чрез представление болезни».

Судьбу Печорина, наделенного умом, талантом, волей, но погибающего от вынужденного бездействия, Лермонтов

представил как следствие мертвящего политического режима, установившегося после разгрома декабристов. «История души» Печорина раскрыта им как явление эпохи.

«Подобные обвинения необходимы были в современной России,— писал Герцен о «Мертвых душах».— Это история болезни, написанная мастерской рукой». Обнаружение болезни общества — вот та задача, которую решали Гоголь и Лермонтов.

Работая над первым томом «Мертвых душ», Гоголь предвидел уже, что не избежать писателю, дерзнувшему вызвать наружу «всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров», лицемерно-бесчувственного современного суда, «который назовет ничтожными и низкими им лелеянные созданья, отведет ему презренный угол в ряду писателей, оскорбляющих человечество, придаст ему качества им же изображенных героев, отнимет от него и сердце, и душу, и божественное пламя таланта».

Гениальные строки! На какой же подвиг шел Гоголь, отдавая в печать «Мертвые души», если так отчетливо представлялся ему «лицемерно-бесчувственный суд», который, как он и предвидел, осудил его после выхода книги и всеми силами стремился угасить в нем «божественное пламя таланта»!..

Лермонтов видел выполнение своего общественного долга в создании портрета, составленного «из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии». «Будет и того, что болезнь указана,— писал он в предисловии к своему роману,— а как ее излечить — это уж бог знает».

Личное знакомство Лермонтова с Гоголем, состоявшееся в Москве весною 1840 года, на именинном обеде, на котором присутствовали опальный мыслитель П. Я. Чаадаев, опальный генерал М. Ф. Орлов, поэты и писатели Баратынский, Вяземский, С. Глинка, Загоскин, М. Дмитриев, будущие славянофилы — поэт Хомяков, К. Аксаков, Самарин; актер М. С. Щепкин, профессора Московского университета,— это знакомство вызвало широкий общественный интерес. Встреча автора «Героя нашего времени» с автором «Ревизора» и почти законченного первого тома «Мертвых душ» воспринималась как большое общественное событие, потому что с именами этих писателей передовая часть русского общества связывала, после смерти

Пушкина, лучшие свои надежды и видела в них, по слову Белинского, своих единственных вождей и защитников.

Как излечить указанные ими общественные болезни, ни Гоголь, ни Лермонтов в ту пору, конечно, знать не могли, но уже самое разоблачение пороков, порожденных крепостническим строем, представляло собою великий гражданский подвиг. Следующие за ними поколения борцов — революционных демократов — восприняли книги Лермонтова и Гоголя как драгоценное идейное наследство. Недаром молодой Чернышевский писал, что Гоголь и Лермонтов «наши спасители» и что они кажутся «недосягаемыми, великими», за которых он готов «отдать жизнь и честь».

Всем своим творчеством Гоголь отрицал ту русскую действительность, которая его окружала, как отрицал ее и Лермонтов. Известно, что это отрицание было выражением самого благородного, самого активного и действенного патриотизма — «ненавистью из любви». Эту мысль выразил Герцен и сформулировал Некрасов, который сказал в стихах на смерть Гоголя:

Со всех сторон его клянут,
И, только труп его увидя,
Как много сделал он, поймут,
И как любил он,— ненавидя.

5

Пугачевское восстание описал Пушкин. Чуть раньше Пушкина пугачевское восстание изобразил девятнадцатилетний Лермонтов в своем незаконченном романе «Вадим», в котором молодой разорившийся дворянин примыкает к восставшим крестьянам, мечтая отомстить своему обидчику — богатому помещику Палицыну. И в это же самое время Пушкин пишет «Дубровского». Чтобы отомстить своему притеснителю Троекурову, пушкинский герой так же, как и Вадим, становится во главе отряда восставших крестьян. Уже установлено, что Пушкин и Лермонтов нашли эти сходные сюжеты независимо друг от друга. И, конечно, совершенно от них независимо Гоголь в свою поэму «Мертвые души» вставляет повесть о капитане Копейкине, который, будучи притесняем начальниками и доведенный до крайней нужды, становится атаманом «шайки разбойников» из беглых солдат, то есть тех же крестьян. Дело тут не в обиженных молодых дворянах,

удивительные совпадения эти объясняются мощным подъемом крестьянского движения в 1830-х годах. А. М. Горький подсчитал как-то, что в ту пору крестьянские восстания вспыхивали то в одной, то в другой губернии России в среднем через каждые 20 дней; эта русская действительность того времени отзывалась в творчестве великих поэтов, обращала их к животрепещущей социальной теме крестьянского восстания. И еще шире — теме народа.

С «Тарасом Бульбой», «Капитанской дочкой», «Песней про купца Калашникова», «Иваном Сусаниным» в русскую литературу, в искусство русское входил не только народный герой, входил сам народ. Да герой из народа и не мог бы существовать на страницах книг, на сцене один, сам по себе. Он только стоял впереди народной толпы, как ее представитель, как выразитель ее настроений и интересов.

Вместе с Бульбою в русскую литературу вошла Запорожская Сечь, откуда вылетали козаки, «гордые и крепкие, как львы». Образ Тараса вписан в сцены славных битв за Украину. Сверкают сабли, свистят горячие пули. Тарасов сын Остап, налетев на хорунжего, накидывает ему на шею веревку и волочит его через поле, сзывая громко козаков. Куренной атаман Кукубенко вгоняет тяжелый палаш в побледневшие уста поверженного врага. Рубит и крестит оглушенного шляхтича прославленный бандуристами, видавший виды козак Мосий Шило. Отбивает главную пушку Гуска Степан. У самых возов Вовтузенко, а спереди Черевыченко, а за ним — куренной атаман Вертихвыст. Двух шляхтичей поднял на копье Дегтяренко. Угощает ляхов Метелыця, шеломя того и другого. Насмерть бьется Закрутыгуба. И много других именитых и добрых козаков.

На глазах всего честного народа вышел против царева опричника удалой боец Степан Парамонович. И вот под заунывный звон колокола собирается на Красную площадь люд московский — смотреть, как будут казнить купца Степана Калашникова. Не расскажут летописи о его смелом подвиге. Сохранят память о нем людская молва и народная песня. Мимо безымянной могилки его «промеж трех дорог, промеж Тульской, Рязанской, Владимирской» проходит и вечно будет проходить народ — «люди добрые»:

Пройдет стар человек — перекрестится,
Пройдет молодец — приосанится,
Пройдет девица — пригорюнится,
А пройдут гусляры — споют песенку.

Народ видит, народ помнит, народ скажет правду в песнях. И в этом бессмертие подвига. Человек, посмевший поднять руку на царского слугу и не признавший над собой царской воли, бессмертен в народе. Вот в чем заключена идея лермонтовской поэмы.

Точно так же и в «Капитанской дочке» представлен не один Пугачев, но и народ — пугачевское войско. Вспомним штурм Белогорской крепости, степь, усеянную конными толпами башкиров в рысьих шапках, с колчанами. И среди них — Пугачев, на белом коне, в красном кафтане, с обнаженной саблей в руке. На перекладине воздвигнутой в Белогорской крепости виселицы, сидя верхом, привязывает веревку изуродованный старый башкирец, которого накануне собирались пытать. Запоминается народ, встречающий Пугачева поклонами: «мужики с дубинами», охраняющие заставу. За трапезой поют «заунывную бурлацкую песню» «разгоряченные вином» казацкие старшины в цветных рубашках и шапках. Рядом с Пугачевым показаны его «енаралы» — Белобородов, старичок с голубой лентой, надетой через плечо по серому армяку, и Хлопуша, рыжебородый, с серыми сверкающими глазами, вырванными ноздрями и клеймами на щеках и на лбу.

Подвиг Сусанина в опере Глинки тоже не одиночен. Он есть высшее выражение того всенародного подвига, который возглавляют Кузьма Минин и Дмитрий Пожарский; Сабинин — нареченный зять Ивана Сусанина, отряд, который движется на соединение с Мининым, Ваня, прискакавший к воротам монастыря, чтобы оповестить русское войско о появлении поляков, толпа на Красной площади в Москве, торжествующая и славящая под звон колоколов победу над врагом,— это и есть тот народ, который порождает героев и во имя которого свершил свой подвиг Сусанин.

Эти мощные выражения патриотической и революционной активности народа отозвались в творчестве великих народных поэтов, породив не только прямые отклики на восстания против угнетателей внешних и внутренних — «Капитанскую дочку», «Дубровского» и «Вадима», «Бородино», «Тараса Бульбу», «Купца Калашникова», «Ивана Сусанина». Нет. Клокотание народного гнева, которого столь убедительную статистику приводил А. М. Горький, с 30-х годов прошлого века определяло весь путь русского искусства и русской литературы — путь Чернышевского,

Льва Толстого, Тургенева, Щедрина, и «передвижников», и «кучкистов».

Творения, о которых мы говорим,— и «Бульба», и «Капитанская дочка», и «Песня про купца Калашникова», и «Бородино», и «Сусанин»,— это мысль о судьбе народа, это прославление народа, это желание народу свободы.

И сами по себе замечательны эти произведения. Но замечательны они еще и той силой воздействия, какое они оказали на последующее искусство — на Некрасова, на Мусоргского, на Репина... ибо, отвечая своему времени, воплощая новые — революционно-демократические идеи и новый исторический опыт, эти громадные художники второй половины столетия в изображении русского народа, его исторической роли и все возрастающей мощи в «Кому на Руси жить хорошо», в «Запорожцах», в «народной музыкальной драме» «Борис Годунов» шли по пути своих великих предшественников и наследовали их гениальный опыт.

1952

ОБ ИСТОРИЧЕСКИХ КАРТИНКАХ, О ПРОЗЕ ЛЬВА ТОЛСТОГО И О КИНО

В послесловии, озаглавленном «Несколько слов по поводу книги «Война и мир», Лев Николаевич Толстой, говоря о различии задач историка и художника и считая, что художник не исполнит своего дела, представляя лицо всегда в его значении историческом, пишет: «Кутузов не всегда со зрительной трубкой, указывая на врагов, ехал на белой лошади, Растопчин не всегда с факелом зажигал Вороновский дом (он даже никогда этого не делал), императрица Мария Федоровна не всегда стояла в горностаевой мантии, опершись рукой на свод законов, а такими их представляет себе народное воображение». В черновике сказано несколько иначе: «наше воображение».

Интересно, что, рассуждая о задачах историка и писателя, Толстой имел в виду не исторические и не литературные труды, а лубочные и популярные картинки начала XIX столетия, долженствовавшие символически изобразить значение для России упомянутых исторических лиц. Отмечаю это не случайно. Исследователи Толстого подробнейшим образом проанализировали историческую и мемуарную литературу, которую Толстой использовал в работе над своей эпопеей. Но, кроме этих источников, были другие — иллюстративные. Их-то и помянул Толстой косвенно в своем послесловии.

Известно, что, собирая необходимый ему материал, Толстой посещал в Москве Чертковскую библиотеку и знакомился там с нужными ему книгами и «портретами Генералов», которые, как писал он жене, были ему «очень полезны». В примечаниях к письму указывается, что Толстой имел в виду пятитомное издание военного историка

Михайловского-Данилевского «Император Александр I и его сподвижники в 1812, 1813, 1814 и 1815 годах. Военная галерея Зимнего дворца», выпущенное в 1845—1849 годах и заключающее в себе 159 биографий и литографированных портретов. Однако есть основания думать, что Толстой просмотрел не только это издание, но и собрание гравюр, литографий и лубочных картинок, относившихся к Отечественной войне 1812 года. Среди этих картинок он мог видеть и Кутузова на белой лошади, с трубкой в руке, и Растопчина, поджигающего свой подмосковный дом в Воронове, и императрицу Марию, опирающуюся на свод законов. Ныне материал этот находится в Отделе бытовой иллюстрации Государственного Исторического музея.

Рассматривая собрание, заключающее сотни листов, мы видим Наполеона перед Аустерлицем и различные изображения Аустерлицкой битвы, свидание Александра и Наполеона в Тильзите, и описанный Толстым парад войск в присутствии Наполеона и Александра, и переход французской армии через Неман в 1812 году,— гравюру, в точности совпадающую с толстовским описанием,— и переправу польского уланского полка через Вислу, и битву при Островне, и бомбардировку Смоленска. Здесь можно увидеть гравюру, на которой французским войскам показывают портрет сына Наполеона,— сцена, подробно описанная в «Войне и мире». Тут и французская армия под Москвой, и вступление ее в Москву, и московский пожар, бегство Наполеона, переправа через Березину и множество других эпизодов, изображенных в романе Толстого. Разглядывая эстампы Исторического музея, можно только удивляться точности, с какою воспроизведены эти эпизоды в тексте Толстого. Но...

Но разве не могут сказать, что все это Толстой мог найти в описаниях наполеоновских войн, не прибегая к картинкам?

Нет, не могут! Есть основания считать, что Толстой просмотрел этот изобразительный материал, ибо некоторые подробности можно было только увидеть — вычитать их, заимствовать из описаний, Толстой при всем желании не мог.

Среди эстампов Исторического музея задевает внимание литография начала XIX века, на которой изображена группа австрийских беженцев. Доверху нагруженная домашней утварью и перинами повозка с большими колесами, к которой привязана породистая пестрая корова.

Возле повозки суетятся мужчины, среди них плачущие старуха и молодая женщина. Литография напоминает то место из второй части первого тома «Войны и мира», где говорится о движении русских войск через Энс: «Русские обозы, артиллерия и колонны войск в середине дня тянулись через город Энс, по сю и по ту сторону моста». Затем описывается повозка, «непохожая на все проезжавшие до сих пор». «Это был немецкий форшпан на паре, нагруженный, казалось, целым домом; за форшпаном, который вез немец, привязана была красивая, пестрая с огромным вымем корова. На перинах сидела женщина с грудным ребенком, старуха и молодая, багрово-румяная, здоровая девушка-немка. Видно, по особому разрешению были пропущены эти выселявшиеся жители...»

Хотя на картинке и нет грудного ребенка, упомянутого в описании Толстого, так и кажется, что Толстой видел это изображение и, мысленно закончив укладку вещей и усадив наверх воза запомнившиеся ему фигуры, включил этот форшпан в вереницу людей и повозок, сгрудившихся на мосту в городке Энс.

Другая литография — «Французская кавалерия на пути к Островно» немецкого художника Альбрехта Адама, участника наполеоновского похода в Россию. Кавалеристы движутся по большаку, с двух сторон обсаженному березками. Это изображение как нельзя больше подходит к тому месту «Войны и мира» (т. III, ч. I, гл. XIV), где речь идет о выступлении эскадрона Ростова к местечку Островно, когда, покинув корчму, офицеры «сели на коней и тронулись по большой, обсаженной березками дороге... Становилось все светлее и светлее... Яснее и яснее обозначились лица солдат. Ростов ехал с Ильиным, не отстававшим от него, стороной дороги, между двойным рядом берез».

Необычайная конкретность этого описания (аллея именно березовая, и при этом по дороге в Островно, а не в каком-либо другом месте), разительное сходство с литографией Адама заставляют думать о том, что Толстой видел и это изображение.

Все читавшие «Войну и мир» хорошо помнят сцену — Наполеон по окончании свидания в Тильзите награждает русского гренадера орденом Почетного легиона. «Лазарев!» — нахмурившись, прокомандовал полковник,— читаем мы у Толстого,— и первый по ранжиру солдат Лазарев бойко вышел вперед... Наполеон подошел к Лазареву, который, выкатывая глаза, упорно

продолжал смотреть только на своего государя, и оглянулся на императора Александра, показывая этим, что то, что он делает теперь, он делает для своего союзника. Маленькая белая ручка с орденом дотронулась до пуговицы солдата Лазарева...»

Необычайная близость этого описания к изображенному на гравюре, сделанной по картине Лионеля Ройэ, вплоть до малейших подробностей (у Толстого отмечено и то, что во все время этой процедуры Лазарев продолжал «неподвижно держать на караул»), снова приводит к мысли, что в основу и этого описания Толстого положен не только литературный источник, но и гравюра с картины французского баталиста.

Но допустим, что Толстой не видел этих изобразительных материалов. Все равно, самый факт, что многие из них кажутся точными иллюстрациями к соответствующим страницам «Войны и мира», важен не менее. Он обязывает нас снова вникнуть в толстовские описания, обратить внимание на их конкретность, «зримость», «стереоскопичность», обязывает нас попытаться заново осмыслить эту по-новому выявленную изобразительность толстовской прозы.

Изобретение Люмьера принесло с собой в искусство не только динамическое изображение, но и особое — динамическое — ви́дение мира. Однако можно не сомневаться, что и до изобретения кинематографа некоторые его художественные особенности должны были, хотя бы в зародыше, найти выражение в смежных рядах искусства. И в этом смысле достижения современного кинематографа, умеющего видеть мир с разных точек одновременно, предвосхищала не живопись (это не в ее средствах!), не театр предвосхищал, а проза. И если говорить о русской литературе, то не романы Тургенева, не чеховские рассказы, не ранние вещи Льва Толстого — произведения, в которых мир представлен чрез восприятие героя и стоящего за его плечом автора, другими словами — с одной стороны, не западный роман с одним героем, а многолюдный роман, со множеством точек изображения одного и того же события. Такой роман, в котором мы начинаем видеть события глазами нескольких героев. А это возможно лишь тогда, когда мы узнаем не только о том, что они делают и говорят, но что думают, чувствуют и что вспоминают, ибо только благодаря этому для нас становится доступным, я бы сказал — *очевидным*, их внутренний мир, и тогда все, что

вокруг них происходит, преломляется для нас уже через их сознание.

Одно из важнейших свойств зрелой прозы Толстого — совмещение в ней разных восприятий одного и того же события. Об этом писали, отмечая вслед за В. Б. Шкловским толстовские «остранения», основанные на том, что герой видит происходящее «странно», неожиданно-остро, по-новому, потому что свободен от привычного восприятия. Но никто, кажется, не отметил при этом, что, показывая событие с различных точек зрения, Толстой предвосхитил многопланность кинематографа. Поясню на примере.

В начале третьего тома «Войны и мира», в главе, в которой Наполеон отдает приказ переступить границу России, Толстой пишет: «12-го числа рано утром он вышел из палатки, раскинутой в этот день на крутом левом берегу Немана, и смотрел в зрительную трубу на выплывающие из вильковысского леса потоки своих войск, разливающиеся по трем мостам, наведенным на Немане. Войска знали о присутствии императора, искали его глазами, и когда находили на горе перед палаткой отделившуюся от свиты фигуру в сюртуке и шляпе, они кидали вверх шапки и кричали: «Vive l'Empereur» и одни за другими, не истощаясь, вытекали, все вытекали из огромного, скрывавшего их доселе леса и, расстроясь, по трем мостам переходили на ту сторону».

Оставим на этот раз без внимания великолепные поэтические достоинства этого текста, в котором войска Наполеона, переправляющиеся через широкую реку, уподоблены могучей человеческой реке: *«Потоки войск, разливающиеся* по трем мостам, *не истощаясь, вытекали, все вытекали...»* Обратимся к другим существенным свойствам этого описания.

Глава начинается словами: «29 мая Наполеон выехал из Дрездена...» — и целиком посвящена описанию действий французского императора и его армии. Но внутри главы обнаруживается сложнейшая «раскадровка» — множество планов, позволяющих видеть события глазами и Наполеона, и военачальников, и солдат, и отдельного лица, и толпы, и самого автора. Так, в приведенном отрывке отчетливо различаются три плана: 1) выплывающие из леса потоки войск, которые в зрительную трубу видит Наполеон; 2) Наполеон, отделившийся от свиты на горе, перед палаткой, как видят его войска, и, наконец, 3) войска, кидающие вверх шапки при виде Наполеона и переходящие на

другой берег Немана, взятые «общим планом» с некоей третьей позиции, принадлежащей автору.

Другой пример — сражение при Шенграбене. Оно показано с нескольких точек.

Прежде всего — с батареи капитана Тушина, «с которой все поле было видно» и «открывался вид почти всего расположения русских войск и большей части неприятеля». Ясно, что эта *центральная* позиция выбрана Толстым не случайно, а в полном соответствии с ее стратегическим значением для хода сражения. Почти все события, происходящие на этом участке нашей позиции, где действует батарея Тушина, даны через восприятие Андрея Болконского, приезжающего сюда с поручениями от Багратиона.

Тот же князь Андрей, но уже вместе с Багратионом, приезжает в другое место сражения — «на самый высокий пункт *правого фланга»* (подчеркнуто мною.— *И. А.*). И снова все события проведены сквозь его восприятие. Это князя Андрея «поразила перемена, происшедшая в лице князя Багратиона». И когда Багратион, сказав окружающим: «с богом!», «слегка размахивая руками, неловким шагом кавалериста, как бы трудясь, пошел по неровному полю», то именно князь Андрей чувствовал, что «какая-то непреодолимая сила влечет его вперед, и испытывал большое счастье».

На *левом* фланге расположения русских войск находится Николай Ростов. И развернувшиеся там события, естественно, даны с точки зрения Ростова. «Неужели и меня возьмут? Что это за люди?» — все думал Ростов, не веря своим глазам», и т. п.

Момент, когда все забывают про батарею Тушина, продолжающего сражаться с наседающим на него неприятелем, по сути дела, исключает возможность пребывания на батарее постороннего наблюдателя — князь Андрей прибудет только в конце с приказом отступать. До его появления события начинают оцениваться самим Тушиным. Тушин перестал быть лицом, на которое смотрит один из главных персонажей романа, перестает быть фигурой эпизодической. В соответствии с его выясняющейся в ходе событий ролью мы начинаем узнавать характер Тушина не только через его извне наблюденные поступки, но и через собственные его мысли и ощущения, вводящие нас в его внутренний мир. Мы узнаем, о чем думает капитан Тушин. «Ну-ка, наша Матвеевна»,— говорит он про себя. И Толстой сообщает, что Матвеевной представлялась ему боль-

шая крайняя, старинного литья пушка, а французы около своих орудий представлялись ему муравьями. Словом, в этот момент определяется новое восприятие боя — не привилегированным штабным офицером князем Болконским, не новичком на войне Николаем Ростовым, а скромным, смелым и опытным военным-профессионалом, от которого зависит исход затеянной операции.

Итак, перед нами полная картина сражения — мы побывали на флангах и в центре и знаем, как восприняли войну три офицера различного военного опыта, различного возраста и различного склада мыслей. Этим достигнута особая рельефность, перспективность, «стереоскопичность» изображения, возникающего как бы в трех измерениях.

Но вот к стремени полкового командира, действующего на левом фланге, подходит Долохов и сообщает, что он взял в плен француза и ранен. «Долохов тяжело дышал от усталости. Он говорил с остановками»,— пишет Толстой. Этого не видят ни Болконский, ни Ростов, ни Тушин. Это новая точка зрения, но и не Долохова: он дан «извне». Это авторское повествование, связующее между собой, монтирующее в одну общую картину по-разному увиденное героями романа, по-разному перечувствованное, воспринятое в разных местах, но одновременно. Личное восприятие каждого действующего лица входит в общее изображение события, сообщая описанию свойства объективного познания мира. Это — отличительная черта реалистического романа второй половины прошлого века, в высокой степени свойственная именно реализму Толстого. Я потому говорю об этом, что передать событие через сознание героя, заглянуть во внутренний мир героя, совместить несколько ракурсов изображения может не только литература, но и кино, которое, к слову сказать, не слишком часто использует этот прием.

Бородинское сражение показано иначе, нежели Шенграбенское. Но основной принцип тот же — событие изображается с нескольких точек.

Описывая Шенграбенский бой, Толстой показал действия отряда Багратиона. Бородинское сражение дано двусторонне — и с русской стороны и с французской. С французской битву наблюдает Наполеон. Этот аспект описания строится на несоответствии хода сражения с планом сражения. Мы узнаем, что *хочет видеть* Наполеон и что он на деле *видит*. Несоответствие выявляется во времени, в ходе боя. Но точка зрения на события тут одна. Действия

же русской армии изображаются с трех точек. В гуще боя, на курганной батарее Раевского, находится Пьер Безухов, который следит за действиями отдельных сражающихся солдат. Андрею Болконскому, стоящему в резерве возле села Семеновского, виден находящийся под его командою полк, Кутузов воспринимает сражение, находясь на командном пункте.

Это три «плана», которые можно условно назвать «крупным», «средним» и «общим» (в литературе это не принято!), даны не в простой последовательности, а вперебивку, причем осмысляются попутно рассуждениями Толстого о характере войны и ходе сражения. С момента, когда Кутузов, приняв командование над армиями, решает дать сражение Наполеону, и до исхода сражения, аспекты его показа монтируются в следующем порядке: Кутузов — Пьер — Толстой — Пьер — Андрей — Наполеон — Толстой — Наполеон — Пьер — Наполеон — Кутузов — Андрей — Наполеон — Толстой (гл. XV—XXXIX). Подобная система изображения — следствие не одного лишь гения Льва Толстого, но и постепенного открытия новых художественных возможностей, в котором участвовала предшествующая литература. Это становится более ясным, если сравнить батальные сцены «Войны и мира» с «Полтавой» Пушкина и лермонтовским стихотворением «Бородино».

Описание Пушкина необычайно выразительно, динамично и словно создано для кино. Об этом говорил на Втором съезде писателей Александр Петрович Довженко. «Все слова вдруг, как в сценарии, оборачиваются в настоящее время»,— отмечал он, цитируя строки:

...Из шатра,
Толпой любимцев окруженный,
Выходит Петр. Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.
Движенья быстры. Он прекрасен...

. . . .

Швед, русский — колет, рубит, режет,
Бой барабанный, клики, скрежет...
Гром пушек, топот, ржанье, стон...

. . . .

Ура! Мы ломим, гнутся шведы...

Продолжая мысль Довженко, правильно будет сказать, что Пушкин изображает Петра крупно, но битву Полтавскую — «общим планом», как бы с командного пункта. И только с одной стороны: это битва, которую видит Петр.

Бородинская битва у Лермонтова показана глазами рядового солдата-артиллериста, находящегося в гуще событий:

Уланы с пестрыми значками,
Драгуны с конскими хвостами...
. . . .
Носились знамена́, как тени,
В дыму огонь блестел,
Звучал булат, картечь визжала,
Рука бойцов колоть устала,
И ядрам пролетать мешала
Гора кровавых тел.

Изображение связано с пушкинским, но дано с близкой дистанции — «средним планом», который перебивается крупным изображением деталей: тут и «лафет», и «снаряд», и «пушка», и «кивер», и «штык».

Кто кивер чистил весь избитый,
Кто штык точил, ворча сердито...

Толстой совместил оба принципа, причем в изображении деталей следовал лермонтовскому описанию сознательно. «Кто, сняв кивер, старательно распускал и опять собирал сборки,— читаем мы в описании Бородинского боя в «Войне и мире»,— кто сухой глиной, распорошив ее в ладонях, начищал штык...»

Это план крупный. А вот средний план:

«На кургане этом была толпа военных, и слышался французский говор штабных, и виднелась седая голова Кутузова, с его белой с красным околышем фуражкой и седым затылком, утонувшим в плечи...»

План общий:

«Сквозь дым мелькало иногда что-то черное, вероятно, люди, иногда блеск штыков. Дым стлался перед флешами, и то казалось, что дым двигался, то казалось, что войска двигались... Дальние леса, заканчивавшие панораму, точно высеченные из какого-то драгоценного желто-зеленого камня, виднелись своей изогнутой чертой вершин на горизонте...»

Чередование «планов» представляет собою систему Толстого, отмеченную им еще в молодости как чередование «генерализации» изображения с «мелочностью». Чтобы не останавливаться на описании только батальных сцен, напомню эпизод с Верещагиным.

«А! — сказал Растопчин, поспешно отворачивая свой взгляд от молодого человека в лисьем тулупчике и указы-

вая на нижнюю ступеньку крыльца: — Поставьте его сюда!»

Это Растопчин видит Верещагина и с него переводит взгляд на ступеньку, которая будет играть важную роль в дальнейшем описании.

«Молодой человек, бренча кандалами, тяжело переступил на указываемую ступеньку... Повернул два раза длинной шеей и, вздохнув, покорным жестом сложил перед животом тонкие, нерабочие руки».

Это уже ви́дение самого Толстого, которое вслед за тем переходит на толпу:

«Несколько минут, пока молодой человек устанавливался на ступеньке, продолжалось молчание. Только в задних рядах сдавливавшихся к одному месту людей слышалось кряхтенье, стоны, толчки и топоты переставляемых ног. Растопчин, ожидая того, чтобы он остановился на указанном месте, хмурясь потирал рукою лицо».

Короткое действие — Верещагин устанавливается на ступеньке — растянуто, как эпизод на одесской лестнице в «Броненосце «Потемкине», и показано с различных точек. Потирающий лицо Растопчин показан на мгновение извне, хотя доминирующая позиция по-прежнему остается та же — «от Растопчина», ибо все событие мы видим с крыльца, перед которым стоит Верещагин, обращенный лицом к нам. Мы «вышли» на крыльцо вместе с Растопчиным и воспринимаем событие отсюда, вникая во все подробности. Во-первых, сосредоточиваемся на фигуре и на лице Верещагина, который стоит «в покорной позе», согнувшись», с «безнадежным выражением». И вдруг «печально и робко улыбнулся», обнадеженный тем выражением, которое он прочел на лицах людей. Но вот он, «опять опустив голову,— пишет Толстой,— поправился ногами на ступеньке».

Может быть, кто-то скажет, что на экране в этом месте следовало бы показать ноги. Кто-то, может быть, предпочел бы показать переминающуюся фигуру и взгляд, брошенный вниз. Ясно одно — Толстой показывает событие с разных точек и выделяет крупные планы.

Все, что следует за тем, когда Растопчин выкрикнул: «Своим судом расправляйтесь с ним! Отдаю его вам!» — и люди, стоявшие в передних рядах, «все с испуганно широко раскрытыми глазами и разинутыми ртами, напрягая все свои силы, удерживали на своих спинах напор задних»,— все это кинематографично в такой степени и рас-

кадровывается с такой свободой, что вряд ли кто усомнится в сродстве этого текста с кинематографом. Стоит вспомнить хотя бы картину М. И. Ромма «Ленин в 1918 году».

Когда в России появились первые кинопроекционные аппараты, Толстой с огромным интересом отнесся к демонстрации движущихся изображений и сразу же понял, что новое изобретение таит в себе еще не изведанные возможности для искусства и вызовет в будущем к жизни новые формы литературы. Мы знаем об этом из великолепной книги Эсфири Шуб «Крупным планом». Интересно, что в кинематографе Толстой более всего оценил «быструю смену сцен» — то есть динамическое развитие сюжета — и возможность переноситься от одного события к другому, иными словами — множественность изобразительных планов. «Вы увидите,— говорил он литератору И. Тенеромо,— что эта цокающая штучка с вертящейся ручкой перевернет что-то в нашей писательской жизни. Это поход против старых способов литературного искусства. Атака. Штурм. Нам придется прилаживаться к бледному полотну экрана, к холодному стеклу объектива. Понадобится новый способ писания. Мне нравится быстрая смена сцен. Право, это лучше, чем тягучее録 зализывание сюжета. Если хотите, это ближе к жизни. И там смены и переливы мелькают и летят, а душевные переживания ураганоподобны. Кинематограф разгадал тайну движения, и это велико. Когда я писал «Живой труп», я волосы рвал на себе, пальцы кусал от боли и досады, что нельзя дать много сцен, картин, нельзя перенестись от одного события к другому...»

«Говорил за столом, что он всю ночь думал о том, что надо писать для кинематографа,— вспоминает секретарь Толстого В. Ф. Булгаков.

— Ведь это понятно огромным массам, притом всех народов. И ведь тут можно написать не четыре, не пять, а десять, пятнадцать картин».

Леонид Андреев хотел уговорить Льва Николаевича «сделать почин» — написать для кинематографа, а «за ним пойдут и другие». Но это так и не состоялось.

Однако важно самое стремление Толстого к кино — возможность «перенестись» от события к событию.

Вот почему, когда дело идет о театральных инсценировках толстовской прозы, то самые существенные утраты составляет не удаление важных звеньев сюжета, не отказ от сложнейшего анализа речи героев, постоянно

расходящейся с их внутренней речью, а именно отказ от чередования планов изображения, от множественности его аспектов, от «стереоскопии» толстовского ви́дения, которые недоступны театру, но составляют великое преимущество романа и киноискусства.

В пору, когда Толстой видел первые прыгающие изображения на «бледном полотне экрана», кинематограф еще не был великим искусством. И Толстой не мог знать тогда, что будущее развитие киноискусства использует открытия психологической прозы, в частности его собственной. И так он предугадал в этом деле очень многое из того, что осуществилось в кино два десятилетия спустя.

Что же касается эстампов Исторического музея, то они кажутся иллюстрациями к «Войне и миру» не только потому, что Толстой учел их в работе над романом, но и потому также, что они представляют собою как бы отдельные кадры тех самых событий, которые показывал Толстой, по-новому воплощая движение, пространство и время и пролагая тем самым дорогу будущему искусству — кино.

1960

НИЖЕГОРОДСКИЙ ФОТОГРАФ

Кажется, будет уместным рассказать сейчас об одной великолепной находке — на этот раз не рукописей, не писем, не картин, не рисунков, а негативов — больших стеклянных пластин, запечатлевших Нижний-Новгород на рубеже двух веков и связанных с работой и жизнью в ту пору совсем молодого Алексея Максимовича Горького.

Не помню в каком году Надежда Федоровна Корицкая, в ту пору заведовавшая фондами музея А. М. Горького в Москве, только и думающая, где бы и как разыскать о Горьком что-нибудь новое, выехала в командировку в Горький. Уже давно интересовали ее негативы фотографа М. П. Дмитриева. И вот она решила пересмотреть их и выбрать то, что имеет отношение к жизни и творчеству Алексея Максимовича.

Максим Петрович Дмитриев, старинный знакомый Алексея Максимовича по Нижнему-Новгороду, умерший в 1948 году, девяноста лет от роду, был настоящим художником и энтузиастом своего дела. В конце прошлого века этот талантливый русский человек задумал сфотографировать всю Волгу — от тверской деревушки до Астрахани. Он снимал ее через каждые четыре версты и, можно сказать, создал монографию о великой русской реке. Горький очень ценил эту работу, особенно за то, что Дмитриев собрал в своей фототеке целую галерею волжских типов и запечатлел картины народного труда.

Дмитриев снимал и самого Горького. Это по его фотографиям мы знаем Алексея Максимовича такого, каким он был в 90-е и 900-е годы, в нижегородский период своей жизни,— с зачесанными назад длинными мягкими волосами, в черных или светлых косоворотках, лицо серьезное, задумчивое, исполненное энергии и решимости. Сохранились

фотографии: Горький с К. П. Пятницким и Скитальцем-Петровым, Горький среди сотрудников редакции газеты «Нижегородский листок». Сохранились фотографии Короленко, Комиссаржевской, Шаляпина...

Много дмитриевских негативов погибло, но несколько тысяч все-таки уцелело; хранятся они в областном архиве города Горького. И вот результаты работы Н. Ф. Корицкой: виды Казани, Самары, Саратова, Нижний-Новгород, его улицы, здания, пароходы, караваны барж, пристани и склады на Волге, которые Горький описал в своих книгах; это ночлежные дома, заводы, Всероссийская выставка 1896 года; это трудовой народ Поволжья: бурлаки, рабочие Сормовского завода, углежоги, плотовщики, рыбаки; нижегородская интеллигенция — журналисты, врачи, адвокаты. Эти фотографии размером 40×50 сантиметров кажутся иллюстрациями к произведениям Горького, к его биографии. На самом деле они сняты раньше, чем написаны книги Горького.

Они восхищают нас, эти снимки, потому что мы видим в них тот мир, из которого вышел Горький. Мы видим Волгу и Нижний-Новгород времен его юности, прекрасные сами по себе и воспетые, опоэтизированные Горьким в его гениальных романах, рассказах, пьесах и очерках. Мы видим, как жил, как трудился на Волге русский народ, в ту пору еще бесправный и угнетенный, народ, которому суждено было свершить революцию, беспримерную в истории человечества.

...Кипит работа на волжских пристанях, по которым бродил юный Пешков. Над складами вьются флаги, с баржи по мосткам грузчики вкатывают на тачках ящики, бочки с рыбой, по дощатым настилам везут через железнодорожную ветку, проложенную по территории пристаней. Штабеля сложенных ящиков накрыты рогожами. Шарабан, запряженный серой в яблоках лошадью, ожидает хозяина. Ревет пароход на реке — над трубой растворяется облачко пара. Эти пристани описаны в «Фоме Гордееве», в «Моих университетах».

Фотоэтюд Дмитриева — по Волге плывут плоты. Совсем как в рассказе Горького «На плотах»,— тишина, свежее весеннее утро, блестящая поверхность воды.

На другой фотографии группа врачей, санитары. Снимок сделан в холерном 1892 году. Эта фотография кажется иллюстрацией к «Супругам Орловым».

А вот двор завода, заваленный железным хламом. Человек пятьдесят в лаптях и в опорках, тяжело дыша, над-

рываясь, тащат огромный, опутанный канатами котел. И невольно вспоминается «Дело Артамоновых»: там точно так же волокут «красное тупое чудовище, похожее на безголового быка». И Горький одной фразой передает движение этой махины и торжество человеческого труда. «Круглая глупая пасть котла,— пишет он,— разверзлась удивленно пред веселой силой людей».

...В солнечный весенний день из павильона причудливой формы валит толпа хорошо одетых людей: промышленники, купцы, помещики — все в черных фраках, губернские чиновники в черных вицмундирах. Раскрыты черные зонтики — жарко. Сверкает золотая парча духовенства. На первом плане — царский министр Витте, с лентой через плечо, в руке шляпа с плюмажем. Это — открытие Всероссийской промышленной выставки.

Кажется, что толпу эту мы словно когда-то видели своими глазами. Но это только так кажется. Мы читали о ней в корреспонденциях Горького с выставки, печатавшихся в свое время в «Одесских новостях», мы читали описание выставки в «Жизни Клима Самгина» в первом томе.

Перед входом в главный павильон фотограф рассадил Совет выставки. Во втором ряду — Дмитрий Иванович Менделеев с женой, «древний литератор Дмитрий Григорович», как назвал Григоровича Горький в «Жизни Клима Самгина», миллионеры Савва Морозов и Н. А. Бугров.

Об этом Бугрове у Горького есть замечательный очерк. «Миллионер, крупный торговец хлебом,— говорит о нем Горький,— владелец паровых мельниц, десятков пароходов, флотилии барж, огромных лесов,— Н. А. Бугров играл в Нижнем и губернии роль удельного князя».

В Нижнем-Новгороде Бугрову принадлежал ночлежный дом на Миллионной. Горький хорошо знал Бугрова: «...большой, грузный, в длинном сюртуке, похожем на поддевку, в ярко начищенных сапогах и в суконном картузе, он шел,— пишет Горький,— тяжелой походкой, засунув руки в карманы... На его красноватых скулах бессильно разрослась серенькая бородка мордвина, прямые, редкие волосы ее, не скрывая маленьких ушей, с приросшими мочками, и морщин на шее, на щеках, вытягивали тупой подбородок, смешно удлиняя его».

Бугров тоже знал Горького. Еще до личной встречи с ним Бугров прочел «Фому Гордеева» и высказал свое суждение о книге очень отчетливо.

— Это вредный сочинитель,— сказал он про Горького,— книжка против нашего сословия написана. Таких — в Сибирь ссылать, подальше, на самый край...

И вот, оказывается, сохранилась фотография Дмитриева «Ночлежный дом Бугрова» — трехэтажное кирпичное строение с высоким крыльцом. Вдоль фасада крупными буквами надписи: «Принимают трезвых», «Табаку не курить», «Песен не петь», «Вести себя тихо».

На крыльце сам Бугров, именно такой, каким он описан у Горького,— грузный, в длинном сюртуке и в темном суконном картузе. А внизу, перед высоким крыльцом, толпа обитателей ночлежки: голодные, утомленные люди — сезонные рабочие, ремесленники, старьевщики, «босяки», странники, нищие, богомолки. И неизменный блюститель порядка — городовой.

От этой фотографии не оторвешься. Лучшего комментария к горьковской пьесе «На дне» нельзя и придумать. Вот она, реальная жизнь, из которой черпал свои наблюдения великий пролетарский писатель, тот материал, из которого творил он свою пьесу. И хотя Горький воссоздал не одну ночлежку, а многие, материал Дмитриева не становится от этого менее интересным.

Со двора, вымощенного булыжником, Дмитриев перенес аппарат во внутреннее помещение бугровской ночлежки. На широких двухъярусных нарах и прямо на каменном полу сидят и лежат ночлежники. Лапти, онучи, заплатанные армяки и просто лохмотья... А лица умные, строгие.

Дмитриев не стремился приукрашать тяжелый рабочий быт, выставлять перед аппаратом тех, на ком сапоги, а «лапотников» ставить подальше. Нет, Дмитриев сочувствовал народу, видел его умным, талантливым, верил в его счастливое будущее. В меру собственного своего таланта и мастерства,— а в своем деле, как уже сказано, это был настоящий художник,— он стремился показать народ правдиво, без всяких прикрас. Это и делает фотоархив Дмитриева таким для нас драгоценным.

Вот еще «типы» — целая коллекция «странников». Один из них, с посохом, с рваной шапкой в руках, с корзиночкой, с чайником, так похож на Луку — Москвина, что кажется, будто он вышел из горьковского спектакля «На дне» в постановке Московского Художественного театра, хотя мы и знаем, что Дмитриев отыскал его в самой гуще нижегородских трущоб.

Впрочем, в этом удивительном сходстве нет ничего удивительного.

Когда в 1902 году Московский Художественный театр приступал к постановке «На дне», Горький обратился к Дмитриеву с просьбой сфотографировать и выслать ему в Москву типы нижегородских «босяков», «старьевщиков», «странников» для гримов и костюмов Луки, татарина, Сатина...

Дмитриев выполнил просьбу писателя и послал ему множество фотографий. Горький выбрал из них сорок две, снабдил пометами — для режиссеров, гримера, художника — и передал Константину Сергеевичу Станиславскому. Поэтому оставим на время Музей А. М. Горького и перенесемся в Музей Московского Художественного театра. Раскроем хранящийся там альбом с фотографиями Дмитриева и остановимся только на тех, на которых имеются горьковские пометы (номера проставлены рукой К. С. Станиславского). На фотографии № 7 Горький пишет:

«Кривой Зоб.

Нужно еще подушку на спину и крюк за пояс.

№ 8. *Бубнов.*

№ 9. Грим для Татарина.

№ 10. Костюм для Татарина.

№ 13. Алешка в 4-м акте.
<в групповом снимке отмечен крестом молодой парень>.

№ 14. Алешка в первом.

№ 15. Деталь для 2-го акта.
+ Грим для Костылева.

№ 17. <Старики, сидящие возле стены. Возле одного из них надпись на паспарту фотографии сбоку>: *Лука.*

№ 18 (а). <Под фигурой человека в лаптях>: *Костюм.*

№ 18 (б) <Та же группа, снятая с другой точки. Возле высокого бородатого крючника приписано>: Зоб.

№ 18 (в). <Фото, повторяющее № 18 (а)>: Костюмы.

№ 19. + Барон Бухгольц, босяк.
Грим и костюм для барона.

№ 20. + Грим Медведеву.

№ 21. + Медведев.

№ 22. Костюм для Луки.
Не забыть — Лука лысый.
№ 23. Поза для Клеща.
№ 25. <знак стрелы и> *Грим для Луки.*
Стена — деталь для 3-го акта
<в группе отмечен тот же странник, что и на фотографии № 17>.
№ 26. Костюмы.
<Горький обращает внимание на босые ноги спящего человека, голова которого осталась за краем кадра, и ставит под ними +. И тут же еще указание> —
+ Грим Костылеву.
№ 27. <Группа возле кирпичной стены>:
Для третьего акта деталь.
№ 28. <Перечеркнутый кружок> Грим для Сатина.
Высокий, худой, прямой.
№ 30. <знак стрелы и> Тот, что крутит ус — *Клещ.*
№ 32. Деталь ночлежки.
Может пригодиться для комнаты Пепла.
№ 33. Деталь ночлежки.
№ 34. Деталь ночлежки».

На фотографии № 12 формата открытки — группа странников с надписью рукой М. П. Дмитриева: «Завтра высылаю типы. М. Дмитриев. Простите, что запоздал, не браните, хотелось обстоятельнее и точнее исполнить поручение».

Разглядываешь эти снимки и поражаешься. Насколько же точно выхватил Дмитриев из нижегородской толпы эти типы, если Горький, всегда до мелочей представлявший себе характеры и внешность героев, рожденных его художническим воображением, безошибочно «узнает» их на дмитриевских фотографиях!

Не менее важно и то, что режиссура и актеры Московского Художественного театра с величайшей старательностью воспроизводят горьковские указания и стремятся воплотить на сцене внешний облик совершенно конкретных людей. И это не только не мешает, а, наоборот, помогает им усиливать типическое в характерах персонажей. Может быть, ни в одной из первых своих постановок создатели Художественного театра не были так скрупулезно документальны, так верны натуре, как в спектакле «На дне». Стоит сравнить с фотографиями М. П. Дмитриева хотя бы Баро-

на — В. И. Качалова и Луку — И. М. Москвина. Во внешнем облике персонажа — мы это видим — соблюдено портретное сходство с дмитриевскими «образцами», словно каждый из них представляет собою историческое лицо, вроде царя Федора Иоанновича или Юлия Цезаря. Но мы знаем при этом, что образы, созданные в спектакле «На дне», не портреты — они вобрали в себя черты множества странников, босяков, старьевщиков, грузчиков, мастеровых, опустившихся на «дно» жизни.

Это кажущееся противоречие понятно: Дмитриев уже выбором своим определил в этих людях типичное. Горький усилил это в тех случаях, когда совмещал внешний облик одного с костюмом другого. А художник, актеры и режиссеры МХАТа, черпая материал из текста пьесы и собственных наблюдений во время походов в ночлежки Хитрова рынка в Москве, довели эту работу до наивысшего ее выражения. И снимки Дмитриева — одно из наиболее убедительных доказательств, что синтез типических черт возможен не только в искусстве, но и в самой жизни, что фотография может передавать собирательные черты, а фотопортрет — обретать черты обобщения. Во всяком случае, для размышлений об искусстве портрета эти сопоставления очень существенны.

Что же касается работ М. П. Дмитриева, собранных для Музея А. М. Горького Н. Ф. Корицкой и ее помощницей А. А. Воропаевой, то это новый удивительный клад — лучшего иллюстративного материала к сочинениям Горького не придумаешь. Читатели должны своими глазами увидеть эти снимки — эти места, этих людей, из среды которых вышли горьковские герои.

1949

ПУТЕШЕСТВИЕ В ЯРОСЛАВЛЬ

1

В мае 1939 года Алексей Николаевич Толстой собрался на один день в Ярославль: в театре имени Волкова впервые шел его «Петр Первый». Толстой пригласил меня поехать с ним.

— В машине есть одно место,— сказал он мне по телефону,— едем мы с Людмилой, Тихонов Александр Николаевич и режиссер Лещенко. Застегнись и выходи к воротам. Мы заезжаем за тобой...

За все двадцать лет, что я знал Алексея Николаевича, никогда еще характер его не раскрывался для меня с такой полнотой, как тогда, в этой поездке.

...Он сидел рядом с шофером, в очках, с трубкой, в берете, сосредоточенный, серьезный, даже чуть-чуть суровый: на вопросы отвечал коротко, на разговоры и смех не обращал никакого внимания.

С утра он часто бывал в таком состоянии, потому что привык в эти часы работать. А работал он ежедневно. Каждый раз писал не менее двух страниц на машинке и даже в том случае, если вынужден был утром куда-то ехать, старался написать хотя бы несколько фраз, чтобы не терять ритма работы. И теперь, в машине, он что-то обдумывал молча. А дома, бывало, из кабинета его доносятся фразы — Толстой произносит их на разные лады. Он потом объяснял:

— Это большая наука — завывать, гримасничать, разговаривать с призраками и бегать по кабинету. Очень важно проверять написанное на слух... Стыдного тут ничего нет — домашние скоро привыкают...

Когда он творил, его трудно было отвлечь. То, что в данную минуту рождалось, было для него самым важным.

Он говорил, что, когда садится писать,— чувствует: от этого зависит жизнь или смерть. И объяснял, что без такого чувства нельзя быть художником.

Но вот мы проехали Загорск, пошли места новые, незнакомые,— и Толстой словно преобразился. Поминутно выходил из машины и с огромной любознательностью, с каким-то детским удивлением, с мудрым вниманием, мигая, неторопливо и сосредоточенно рассматривал (именно рассматривал!) расстилавшуюся по обе стороны дороги переяславскую землю — каждую избу с коньком, колхозный клуб, новое здание почты, старую колокольню, кривую березу на обочине, сверкающие после дождя лужи и безбрежную даль озера... То восхищенно хохотнет, то замечтается или пожмет в удивлении плечами. Он впитывал в себя явления природы сквозь глаза, уши, сквозь кожу вливалась в него эта окружавшая жизнь, этот светло-зеленый мир.

— Перестаньте трещать,— говорил он, сердито оборачиваясь к нам.— Поглядите, какая красота удивительная... Непонятно, почему мы сюда не ездим никогда? И живем под Москвой, когда жить нужно только здесь. Я лично переезжаю сюда, покупаю два сруба простых, и можете ездить ко мне в гости...

— Ты на спектакль опоздаешь.

— Я лично не опоздаю, потому что не собираюсь отсюда уезжать.

Тем не менее через минуту мы едем.

— Стой! Секунду! — Алексей Николаевич распахивает дверцу машины и распрямляется, большой, крупный, дородный.— Красивее этого места я в жизни ничего не видел. Можете ехать без меня...

Вы знаете — он говорил это в шутку, а чувствовал всерьез. С каждым поворотом дороги места казались ему все лучше и краше. Он жалел, что не жил здесь никогда. А через два года, в июне 1941-го, прочел я в «Правде» статью Толстого «Что мы защищаем» и вспомнил нашу поездку и эти частые остановки на ярославской дороге.

«Это — моя родина, моя родная земля, мое отечество — и в жизни нет горячее, глубже и священнее чувства, чем любовь к тебе...»

Озеро Неро на ярославской дороге. Подымающиеся из-за него строения и колокольни Ростова Великого напоминают Толстому очертания «острова Буяна в царстве славного Салтана», и он с увлечением говорит о пушкинских

сказках, о Пушкине, о стихии русской народной речи. Проезжаем древний русский город Ростов — он рассказывает о Петре, издавшем указ перелить на пушки колокола. И колокола гудят и поют в рассказе его, и кажется — слышишь запах селитры и видишь пороховой дым, поднимающийся клубами, как на старинных картинках.

Изобразительная сила Толстого огромна. Он заставляет вас физически видеть читаемое: толщу древней кремлевской башни, рыжебородого солдата в серой папахе, сдирающего кожицу с куска колбасы, несущиеся в бой эскадроны — гривы, согнутые спины, сверкающие клинки; вы слышите в его описаниях шелковый плеск волны, рассеченной носом моторной лодки, чуете вкус ледяной воды в ковшике, запах ночного костра, зябко ежитесь, окутанные молочным туманом. И все это у него дано в развитии, в движении.

Он считал, что предмет, о котором пишешь, нужно непременно видеть в движении, придавал большое значение жесту, говорил:

— Пока не вижу жеста — не слышу слова.

Способность видеть воображаемое он развил в себе до такой яркости, что иногда путал бывшее и выдуманное. Он даже писал об этом.

Записными книжками он почти никогда не пользовался.

— Лучше,— считал он,— участвовать в жизни, чем записывать ее в книжку.

Он воплощался в своих героев, умел страдать и расти вместе с ними. Театральные режиссеры говорят, что роли в пьесах Толстого написаны так, словно он прежде сам сыграл каждую, проверив ее сценические свойства и форму. Делился мыслями о работе над историческими романами,— говорил об огромном количестве материала, который нужно охватить, систематизировать, выжать из него все ценное и главное, а потом «отвлечься от него, *превратить его в память*».

2

Гоголь в статье о Пушкине пишет, что в нем русская природа, русская душа, русский язык, русский характер отразились в такой же чистоте, в такой очищенной красоте, с какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла. Если это определение можно от-

носить к другим художникам слова, я отнесу его к Алексею Толстому. От Ивана Грозного и царя Петра до майора Дремова в рассказе «Русский характер»... Целую галерею русских характеров создал Толстой. Он отразил самые возвышенные свойства русского ума и души. А русский язык!.. Он любил его вдохновенно и знал, как может знать только народ и только народный писатель. Казалось, ему ведомы все оттенки всех ста тысяч слов, из которых состоит русский язык. Потому-то он мог взяться за редактирование записей русских народных сказок. Он отцеживал случайное, сводил в один текст лучшее, что было у разных сказителей, собирал народную мудрость в один вариант. А потом поступал с текстами сказок, как композиторы русские с народными песнями: пошлифует поверхность волшебного стекла, и оно становится только прозрачнее.

Языком чистым, сильным, простым, образным, гибким говорил и писал Толстой о языке русском. Как часто обращается он в статьях к языку советской литературы, к истории народа, воплощенной в истории языка. Вспоминаю одно место из его доклада на Первом съезде писателей: «Грохот пушек и скорострельных митральез Пугачева, отлитых уральскими рабочими, слышен по всей Европе. Немного позже им отвечают пушки Конвента и удары гильотины... Грозы революции перекатываются в XIX век. Больше немыслимо жить, мечтая об аркадских пастушках и золотом веке. Молодой Пушкин черпает золотым ковшом народную речь, еще не остывшую от пугачевского пожара».

Как хорошо! В этой поэтической фразе какие масштабы у Пушкина богатырские! Как в сказке, черпает он золотым ковшом, и речь народная тоже отливает золотом, как раскаленные угли. Каждое слово здесь вызывает зрительные представления, усиливающие и поддерживающие свойства предыдущего слова. И пламя есть в этой фразе — пламя революции, и жар творчества, и молодость Пушкина, и чистота пушкинской речи, и золотой ковш этот, как образ пушкинской поэзии, как синоним ее народности, емкости, великого совершенства ее формы.

Толстой поддерживал Горького в его борьбе за чистоту языка советской литературы, выступал с жаркими полемическими статьями. Олицетворением совершенства русской речи был для Толстого Пушкин. Да, в нем самом есть многое, идущее от пушкинской традиции, от классической русской литературы.

3

У него был большой масштаб, и ощущение общего дела литературы, и стремление поработать во всех жанрах. И при этом он был необычайно профессиональным писателем. Он сочинял романы, повести, рассказы, сказки, драмы, комедии, киносценарии, оперные либретто, писал статьи о литературе, театре, кино, об архитектуре и музыке, публицистические памфлеты, замечательные патриотические статьи, редактировал сочинения других. А в молодости писал стихи, выступал с вечерами художественного чтения, исполнял роли в собственных пьесах.

Им созданы замечательный исторический роман и драматические произведения об Иване Грозном и о Петре, он изобразил уходящее российское дворянство, воспел Великую Октябрьскую революцию, создал удивительную эпопею гражданской войны «Хождение по мукам», рассказы о героях Великой Отечественной войны. Стремясь заглянуть в будущее, он сочинил фантастический роман «Гиперболоид инженера Гарина», он описывал жизнь советских людей и капиталистический Запад, его творческое воображение, словно ему тесно показалось на земном шаре, унесло в романе «Аэлита» межпланетный корабль инженера Лося на Марс... Прошлое. Настоящее. Будущее. Россия. Европа. Космическое пространство... Казалось, нет больших тем, неинтересных для этого большого писателя. И во всех произведениях он оставался оптимистом: такая у него была любовь к жизни, к людям, к бытию.

Как подлинный художник, он обладал способностью видеть то, чего никто до него не замечал, слышать то, чего никто не услышал. Он умел видеть борьбу нового с отживающим, косным, и с особенной силой показал это в произведениях, где обращался к материалу русской истории. Он сумел запечатлеть русское общество не в моментальных изображениях, а показать жизнь во времени, в движении, в развитии.

Алексей Толстой принадлежал к старшему поколению советских писателей. Он вступил в литературу в то время, когда реакционеры и ренегаты всех мастей, напуганные революцией 1905 года, выступали против русского освободительного движения, когда в литературных салонах проповедовались эстетские теории, звучала заумная речь.

Чутье большого художника-реалиста уберегло Толстого от влияния буржуазного декаданса. Он остался верен

традициям классической русской литературы. Круг его чтения в детстве и юности — Пушкин, Гоголь, Лев Толстой, Достоевский, Некрасов, Тургенев, Щедрин, Чехов. Шестнадцати лет Алексей Толстой прочел Горького и навсегда запомнил первое впечатление — «поэзию простора, свободы, силы и радости жизни», почувствовал, что горьковские босяки были «передовыми зачинщиками нового века».

4

Первую известность Толстому принесла в 1910 году книга «Заволжье» — сатира на вырождающееся дворянство, книга презрительная, полная тонкого и веселого юмора. Дворяне уже сошли с исторической арены, Толстой дописывает последнюю страницу их родословной. Вспомним картину предреволюционного Петрограда в романе «Сестры», начатом в 1919 году. Сразу, с первых страниц, понятно, сколь чужды были Толстому российская буржуазия, эстетские салоны, модернисты, религиозно-метафизические споры... Повесть «Ибикус» — замечательная сатира на белогвардейщину, памфлет на мещанство, олицетворенное в образе Семена Невзорова, он же Семилапид Навзораки, он же граф Симон де Незор. Этот трактирный завсегдатай, мещанин-пигмей, уголовник возмечтал о мировом господстве, о славе Наполеона. Ему, ночующему на грязных тротуарах Константинополя, мерещится, что он открывает богатый ресторан с отдельными кабинетами, женится на миллионерше. Он — рычаг европейской политики, уже чудится ему, что он выгоняет из Европы всех русских, искореняет революционеров, «напускает террор на низшие классы», вешает за одно слово «революция», объявляет себя императором... И что же? — мечты его начинают сбываться...

«Честность, стоящая за моим писательским креслом,— заканчивает свою повесть Толстой,— останавливает разбежавшуюся руку: «Товарищ, здесь ты начинаешь врать, остановись,— поживем — увидим...»

Писатель поставил точку.

Это было в 1924 году, за девять лет до того, как запылал подожженный германский рейхстаг и Адольф Гитлер, он же Адольф Шикльгрубер, собрался осуществить бре-

довую мечту, родившуюся за столиком баварской пивной, и завопил о завоевании мирового господства. Надо отдать справедливость Алексею Толстому: ненависть к мещанству натолкнула его на широкое обобщение.

Старый мир органически был чужд Алексею Толстому. Тем не менее путь его в советскую литературу был не простым.

«...На «Петра Первого»,— писал он в 1933 году,— я нацеливался давно, еще с начала Февральской революции. Я видел все пятна на его камзоле, но Петр все же торчал загадкой в историческом тумане... Работа над Петром, прежде всего,— вхождение в историю через современность, воспринимаемую марксистски...

Октябрьская революция как художнику дала мне все».

Это был размышляющий, умный художник, понимавший высокие цели советской литературы. Прочтите статьи, составляющие 13-й и 14-й тома Полного собрания его сочинений. Еще в 1920-х годах он ратует за литературу «монументального реализма», за «героический роман», за объединение литературных сил для осознания общих задач. В своих статьях того времени он требует от писателей знания жизни. «С чужих слов новую жизнь писать нельзя,— утверждает он.— Путь художника — быть соучастником новой жизни».

1930-е годы. Он утверждает, что художник должен стать теперь историком и мыслителем, и если прежде художник говорил: «Я мыслю — значит, я отрицаю», то ныне он говорит: «Я мыслю — значит, я строю жизнь».

Толстой боролся за высокий художественный критерий в литературе. Произведения, написанные наскоро, кое-как, ради быстрого отклика на важные темы, приводили его в негодование. «Художник,— говорил он,— должен понимать современность, находя художественные образы». «Выдавать неискусство за искусство — все равно, что преподносить вместо живой розы цветок из крашеных стружек».

Он уважал читателя. Читатель для него был составной частью искусства, зритель, воспринимающий спектакль,— таким же творцом его, как автор и как актер. Пять минут скуки на сцене или пятьдесят страниц вязкой скуки в романе Толстой считал преступлением почти уголовным. Он призывал к простоте и величию искусства, писал, что русское искусство должно быть ясно и прозрачно, как стихи Пушкина.

5

Дорога Москва — Ярославль оказалась неважной — колдобины на каждом шагу. Стало ясно, что к началу спектакля мы опоздали. Ну, не такая беда. Будем смотреть со второго акта. Но вот уже скоро должен начаться третий, а до Ярославля еще больше часа. Очевидно, Толстому придется выйти на сцену и самому объяснить публике причину задержки.

И вдруг крики:

— Стой, стой! Вы Толстого не обогнали дорогой?

Алексей Николаевич даже опешил:

— Какого Толстого? Это я Толстой! Кто вы такие?

— Алексей Николаевич, милый, скорее, ура! Заждались! Спектакль не начинаем, ждем вас...

Цветы, поцелуи, объятия.

— Какое событие для Ярославля — спектакль и ваш приезд! Публика в театре с восьми. Мы предупредили, что начнем с опозданием...

Машины понеслись, и вот уже въезжаем на площадь. Театр. Густая толпа. Толстой распахивает дверцу — аплодисменты, рукопожатия, фотографы. «Добро пожаловать, Алексей Николаевич!»; «Город ждет с нетерпением»; «Мы отмечаем в газете... интерес к спектаклю огромный»; «Алексей Николаевич, может быть, на минуту в гостиницу?».

— Никаких гостиниц,— заявляет Толстой.— Я взволнован приемом, очарован замечательным городом. Мы на родине русского театра. С нетерпением ожидаю спектакля, который будут оценивать земляки великого Волкова.

Он прошел через вестибюль и партер, поднялся на авансцену, произнес несколько приветственных слов. Шумные аплодисменты. Толстой сел в партер, пошел занавес. Спектакль начался в половине одиннадцатого.

После каждого действия вызывают, в антрактах Толстой, окруженный актерами, хвалит, делает отдельные указания, разъясняет, собирается вносить в текст пьесы какие-то изменения. А это, заметьте, четвертый сценический вариант «Петра Первого».

Потом ночь на берегу Волги, за городом, рассвет, пароходы, плоты на реке, радушный прием — тут партийные работники, журналисты, актеры. Толстой рассказывает о переяславском флоте Петра, о колхозных постройках, о том, что увидел, покуда ехал сюда. Слушаю я и дивлюсь: да почему же из нас-то никто не увидел всего этого с такою предельною точностью, не может рассказать так сочно и кратко?

То он шутит,— заставляет помирать со смеху, то снова говорит о серьезном, выспрашивает о старинных документах, о состоянии районных библиотек, о литературных кружках, о плане областного издательства, о породах скота.

— Александр Николаевич Тихонов-Серебров — вон он сидит и видит меня во сне — мог бы заняться ярославскими литературными кружками. От вас вышли высокоодаренные люди. Я уж не говорю о Некрасове. Но абсолютно талантливый человек — Трефолев. У вас, безусловно, есть замечательные старинные документы. «Слово о полку Игореве» было обнаружено Мусиным-Пушкиным у вас. Надо организовать поиски древних списков! Надо ехать сюда — я должен сказать, что редко видел места более красивые, чем дорога на Ростов и на Ярославль. Иностранцам не снилось такое! Вы — счастливые люди!.. Ваше здоровье!..

Потом вдруг начал замышлять колхозную симфонию, которую напишут Прокофьев и Шостакович «для самодеятельных объединенных оркестров Ярославской области». Исполнить ее надо будет на берегу озера Неро, ударив в финале в колокола, «которые у вас, товарищи ярославцы, болтаются зря! Между тем звон этих колоколов описан в литературе. Он потрясал всех, кто только слышал это гениальное звучание!»

И вот уже утро.

— Вам отдохнуть надо, Алексей Николаевич!

— Это я сделаю позже. На девять часов я назначил в театре беседу о вчерашнем спектакле.

И через двадцать минут, выбритый, свежий, садится в машину. Поехал делиться с актерами литературным и театральным опытом, мыслями о государственной деятельности Петра, о его характере, о эпохе...

6

Рассказ «День Петра» написан в 1916 году. Над романом «Петр Первый» Толстой трудился до последнего вздоха. Без малого тридцать лет разделяют начало работы над темой и, может быть, самые совершенные главы романа.

Не многим известно, что все свои дореволюционные повести и рассказы Толстой переписал заново в 1920-х годах. «Хромого барина», «Чудаков» переписывал три раза.

— Брошу переделывать, тогда дело пойдет под гору, но покуда вижу ошибки, значит, еще расту,— говорил он.—

Когда я не нахожу в своей старой книге, что бы можно было почиркать, мне кажется, что я остановился в развитии.

Он всегда находился в творческом состоянии, в горении,— если не писал, то рассказывал; не рассказывал — слушал, поглощенный интересом к собеседнику и к рассказу его. И всегда должен был видеть то, о чем ему говорят: увидев мысленным взором, радовался — лицо освещалось нетерпеливым любопытством и наивной улыбкой в ожидании дальнейшего.

Если рассказчик излагает свои мысли туманно, неточно, Толстой выспрашивает, уточняет, покуда не представит себе все в деталях. Бывало, с помощью наводящих вопросов восстановит весь эпизод и тут же, при всех, за столом, перескажет его в лицах да еще с комментариями. И все поражаются. И рассказчик сияет:

— Точно, Алексей Николаевич. Именно так все и было.

Рассказы, которые у Толстого рождались в беседе, иной раз не уступали написанным. Он излагал их неторопливо, обдумывая фразы, но зато это было рассказано «начисто» — слова лишнего нет. Другого такого рассказчика я только один раз еще слышал — Алексея Максимовича Горького...

А он как слушал Толстого! Зорко, внимательно, с удовольствием, поведет головой, улыбнется в усы:

— Удивительно интересно рассказывает.

Итак, мы еще в Ярославле, а вечером этого дня премьера другой пьесы Толстого — «Путь к победе» — в Вахтанговском театре в Москве. Чтобы попасть на спектакль, надо ехать сейчас же.

— Уехать, не осмотрев Ярославля? — Толстой слышать не хочет об этом.— Где тут церковь Ильи Пророка? — спрашивает он.

Едем к Илье Пророку. Рассматриваем старинные фрески. Алексей Николаевич делает тонкие замечания, восторгается шумно. Потом просит показать ему музей краеведения.

Идем через площадь в музей. За Толстым густая толпа. Выходя из музея, он минут десять вписывает свои впечатления в книгу пожеланий и отзывов.

Это еще не все: ему бы хотелось повидать племянниц поэта Н. А. Некрасова. Едем в Карабиху — восемь километров от города. И когда Толстой говорит о Некрасове, думаешь: откуда он все это знает?

Наконец мы снова в пути. Мысль успеть на спектакль

в Москву Толстой предлагает оставить. Вместо этого собирается осмотреть хорошенько Ростов, подняться на колокольню, попробовать, как звучит самый большой колокол под названием «Баран», весом «в 400 пуд»: для нового издания «Петра» нужен точный эпитет.

Выходим из машины — толпа: «Когда выйдет последняя часть «Хождения по мукам»?»; «Приезжайте к нам выступать»; «Петра» еще не закончили?». Целая конференция.

— Замечательно смеются эти ребята и эти девчонки белоголовые,— говорит с удовольствием Толстой, когда мы покидаем Ростов.— Зубы крепкие, из глаз так и прыщет веселье... Понимают все с полуслова. Они еще покажут себя!..

Ночь. У машины летит задний мост. Нас заводят в военный городок, обещают к утру починить. Мы сидим зеваем, боремся с тяжелой дремотой, а Толстой беседует с летчиками, расспрашивает, как происходит воздушный бой, повторяет движения рук подполковника, «отдает ручку от себя».

— А если я сделаю так?

— Спикируете, Алексей Николаевич.

— А как сделать, чтобы выровнять у земли?

— Разрешите набросать схему...

— Послушайте, у вас нет машины? — спрашивает вдруг Толстой.— Отсюда до Переяславского озера несколько километров. Я бы хотел посмотреть бот Петра.

— Там света нет, не увидите.

— Руками пощупаю. Кто едет со мной?

Еще совершенно темно, но озеро поблескивает, как ртуть, вбирает свет чуть побелевшего неба. «Эмка» остановилась, Толстой открывает ворота сарая, где стоит бот, и оттуда доносится его голос:

— Ни черта не видать! Жуткая темнота... но бот здоровенный... Это мореный дуб. Зажгите-ка фары... Замечательная посудина!

Рассвело. Заливаются соловьи. Алексей Николаевич называет колена соловьиного свиста: «Бульканье, клыканье, дробь, раскат, вот юлиная стукотня, а это называется лешева дудка...» Свежий, бодрый, хотя спал в последний раз двое суток назад.

...Когда мы уезжали из лагеря, высыпали гурьбой солдаты, окружили Толстого. Так он мне и вспоминается всегда на людях, перед лицом читателей его книг, замечательных книг, достойных стоять в ряду лучших творений русской литературы.

1955

РЕЧЬ РАСУЛА ГАМЗАТОВА

Расул Гамзатович Гамзатов, председатель Союза писателей Дагестана, человек замечательного ума, сын прославленного поэта Гамзата Цадасы и сам поэт высокого дарования,— мой друг. Это не много прибавляет к его характеристике, потому что многие литераторы Москвы, Ленинграда и других городов и республик могут назвать его своим другом. Но я хочу прибавить к славной его репутации еще один эпизод, о котором вам, может быть, слышать не приходилось. А между тем он дает представление о выдающемся остроумии Расула. Но для того, чтобы вполне его оценить, придется предпослать рассказу о нем довольно обширное предисловие.

Великий грузинский поэт Давид Гурамишвили родился в 1705 году в Сагурамо, возле Тбилиси. В ту пору он еще не был поэтом и не был великим.

Грузия была теснима Ираном и Турцией. А над самым селением Сагурамо, на горе Зедазени, обосновались лезгины — «леки». Они совершали набеги в долину Арагвы, захватывали скот и уводили людей. Гурамишвили был вынужден покинуть родное гнездо и уехать к замужней сестре в Ламискана, тут же, в Картли, неподалеку. Если ехать теперь в машине, спидометр отсчитает шестьдесят один километр. Но Гурамишвили в своей поэме писал, что, обливаясь слезами, покинул родину ради чужбины. Как меняют представления время и средства передвижения!

Переселение не помогло ему. Когда он пошел к реке, чтобы напоить жнецов, прислонил оружие к дереву и нагнулся с кувшином к воде, лезгины, подкравшись, схватили его, привязали к седлу и умчали за Кавказский хребет, в Дагестан. Там ему набили колодку на ноги

и сунули в яму. Гурамишвили целый год мечтал о побеге. Наконец сбил колодку и бежал. Его поймали, вернули и снова посадили в глубокую яму. И он понял, что ему уже никогда не видать Грузии, что каждый раз его будут ловить на дороге. Он решил обмануть преследователей — сбил колодку и побежал не в Грузию, а на север. Его не поймали. Десять дней скитался он босой, изнемогая от голода, и наконец, раздвинув колючий кустарник, увидел бородатых людей, которые молотили снопы. Один из них, заметив Гурамишвили, сказал:

— Лазарь, дай ему хлеба!

Слово «хлеб» было единственным, которое знал Гурамишвили по-русски. Он зарыдал и потерял сознание.

Это оказались терские казаки. Они одели его и помогли перебраться в Астрахань. А оттуда Гурамишвили попал в Москву, ко двору грузинского царя Вахтанга VI.

Лишившись в 1723 году, после вторжения турок, престола, Вахтанг обратился к Петру I, прося политического убежища. Грузин пригласили в Москву, и тут, на территории нынешних Большой и Малой Грузинских улиц и в селе Всесвятском (возле станции метро «Сокол»), и поселились грузины. Давид Гурамишвили жил, очевидно, на Пресне. Он состоял в царской свите как придворный поэт.

После смерти Петра затеянный им персидский поход был отложен. Русские войска из Баку и Дербента отозвали на Северный Кавказ. Расчеты на то, что военные действия России обеспечат безопасность Грузии от внешних врагов, не оправдались. Вахтанг удалился в Астрахань, где вскоре и умер. А грузинам, прибывшим с ним, было предложено принять русское подданство и вступить в русскую службу. Грузины царского рода, получившие впоследствии фамилии светлейших князей Грузинских и Багратионов, были поверстаны поместьями в поволжских губерниях, а члены их свиты получили наделы на Украине. Давид Гурамишвили вступил в Грузинскую гусарскую роту, брал крепость Хотин, участвовал в Семилетней войне, попал в плен, томился в Магдебургской крепости, а потом, по окончании войны, поселился в своем поместье Зубовке, на Украине, в Миргородском повете, и был соседом родителей Гоголя. Он писал по-грузински свои поэмы, стихи и песни, обогащая грузинский стих элементами русского и украинского стихосложения. Он умер в 90-х годах XVIII столетия и погребен на кладбище в Миргороде,

поэт, родившийся в Грузии, обретший приют в России и вторую родину на украинской земле.

...Исполнилось двести пятьдесят лет со дня рождения Гурамишвили. Эту дату решили отметить как праздник дружбы народов и дружбы литератур. В Тбилиси съехались представители нашей многоязыкой поэзии, в Театре оперы и балета шло заседание, поэты читали свои переводы, стихи, произносили речи о дружбе. Слово было предоставлено Расулу Гамзатову...

Он вышел на трибуну и, обращаясь к залу, сказал:

— Дорогие товарищи! Разрешите мне приветствовать и поздравить вас от имени тех самых леки — лезгин, которые украли вашего Давида Гурамишвили!

По залу побежал добрый хохот.

— Дело в том,— продолжал Расул, хитро улыбаясь,— что с нами произошла неприятная историческая ошибка: мы думали, что крадем грузинского помещика, а утащили великого поэта. Когда мы осознали эту неловкость, мы очень смутились. Но это произошло только после Великой Октябрьской революции...

Дорогие товарищи! Давид Гурамишвили жестоко отомстил нам! Мы держали его в плену только два года и все же кормили — соленым курдюком. А он забрал нас в плен навсегда. И угощает стихами...

— Но вы должны признать,— сказал он, понизив голос,— что известный прогрессивный смысл в нашем поступке был! Ведь если бы мы не украли тогда вашего Давида Гурамишвили и он не убежал бы в Россию, не жил бы на Украине, не описал бы свои скитания и муки — какой праздник дружбы народов мы могли бы сегодня отметить? Как могли бы восхищаться великой книгой «Давитиани», где описана биография Давида Гурамишвили?.. А теперь разрешите поговорить с человеком, который находится здесь и не понимает происходящего...

Он повернулся к портрету:

— Дорогой наш друг, великий Давид Гурамишвили! Ты умер в слезах, когда враги мучили твою бедную Грузию. Ты отдал свою рукопись чужим людям и даже не знаешь, попала ли она на твою родину. Ты ничего не знаешь, бедный человек, что случилось за это время, какая слава пришла к тебе, как дружат теперь наши народы и леки — теперь добрый — качает грузинских детей...

И он говорил то, что всем нам известно, о чем говорилось и на этом торжественном вечере. Но оттого, что эту

речь произносил дагестанский поэт и она была обращена к портрету человека, который действительно не знал всего этого, речь обрела черты высокой поэзии и глубоко взволновала притихший зал.

Видя такое необычайное действие слов своих, Расул Гамзатов снова обратился к аудитории:

— Дорогие товарищи, я очень люблю Давида Гурамишвили. Но еще больше мне нравятся сидящие в этом зале грузинские женщины и девушки!

Эта речь имела необыкновенный успех. И на другой день Расул Гамзатов стал в Тбилиси человеком таким же любимым и популярным, каким является всюду, где его видели, знают и любят.

Но речь, как я вижу, не прошла для него бесследно. Она отразилась в стихах Гамзатова, посвященных дочери его друга — поэта Ираклия Абашидзе, отразилась в стихах, обращенных к грузинским девушкам:

Зачем у вас так много цинандали
Мужчины пьют?
                Их не пойму вовек.
Меня лишь ваши очи опьяняли,
А за столом я стойкий человек.

Припомнив стародавние обиды,
Вы нынче отомстили мне сполна
За то, что вас аварские мюриды
В седые увозили времена.

Как вы со мной жестоко поступили:
Без боя,
        обаянием одним,
Мгновенно сердце бедное пленили
И сделали заложником своим.

Нет, он украдет их. Но не так, как его предки: он увезет их в сердце, не на седле. Они войдут в его стихи, будут жить в его поэзии:

Но, чтобы мне не лопнуть от досады
И не лишиться разума совсем,
Одену вас я в горские наряды,
Назначив героинями поэм,

В ущельях познакомлю с родниками,
Ведя тропинкой,
                что узка, как нить,
И будете вы жить над облаками
И в дымных саклях замуж выходить.

И уже не они пленницы. Он, дагестанец, попал в плен, из которого не ищет освобождения:

Искрятся звезды над вершиной горной.
О девушки грузинские,
не лгу:
Я пленник ваш,
я ваш слуга покорный,
Живущий на каспийском берегу.

Мне ваши косы видятся тугие,
Мне ваши речи нежные слышны,
Но все, что я сказал вам, дорогие,
Держите в тайне от моей жены!

Ну, разве плохо?!

Не знаю, все ли запомнил я, не знаю, велась ли стенограмма в тот вечер. Но я рассказал эту историю потому, что мне кажется, что в этой шутливой речи отразилась большая историческая судьба маленького народа!

1955

ДЕНЬ РОЖДЕНИЯ ШОТА

Еще не родился Колумб, открывший потом Америку, и Коперник еще не сказал, что Земля и планеты движутся вокруг Солнца, на Руси не слышно было о хане Батые, на месте Берлина стояли две деревушки, не было ни «Божественной комедии», ни Данте, и триста лет оставалось до постройки в Риме собора святого Петра, и лондонские ремесленники еще не начинали борьбу за Великую хартию, когда Шота из Руставн уже написал в Грузии поэму «Вепхис ткаосани», что значит «Витязь в тигровой шкуре», и поразил царицу Тамар и придворных ее увлекательным сказочно-волшебным сюжетом, живостью и благородством характеров юных рыцарей Тариэла и Автандила, прелестью и красотой Тинатин и Нестан-Дареджан и виртуозно-музыкальным — мощным и нежным стихом.

Прошло восемьсот лет с тех пор, как явился он миру. Срок, в который могла уложиться жизнь десяти стариков. И огромный исторический срок, вместивший судьбы множества поколений, века, в течение которых возникла и расцвела великая культура Европы, культура Америки и других континентов, и человечество неимоверно шагнуло вперед, и в то же время десятилетиями и даже столетиями продолжались кровопролитные войны, менялась и перекраивалась карта мира, и возникли новые классы, и свершались великие революции и величайшая из них — в Октябре, и гениальные идеи Маркса и Ленина означали новую эру в истории человечества, чрез многовековые испытания прошла родина Руставели, а «Вепхис ткаосани» живет, удивляет совершенством стиха новых поэтов,

увлекает жизненностью и глубиной содержания новых читателей... Восемьсот! И какие восемьсот лет!

Руставели писал поэму свою в пору, когда феодальная Грузия достигла высшего расцвета своей государственности и культуры. Когда границы ее простирались от Дербента на море Каспийском до нынешнего турецкого города Трапезунда на Черном. Когда грузинская наука, искусства, ремесла процветали и славились. Но вскоре — это было после смерти царицы Тамар — на Грузию обрушились бедствия. Вторглось войско хорезмийского шаха Джалал ад-Дина. Не успела страна очнуться от этой невзгоды — напали монголы. Монголов сменили иранские кизилбаши. Только через столетие удалось Грузии освободиться от иноземного ига. Но вскоре в пределы ее ворвались полчища Тамерлана. Он приказал опустошить грузинскую землю. Запылали дворцы, дома, храмы, хижины. Горели грамоты, рукописные книги, исчезали в огне старинные иконы и фрески. Пять раз вторгался в Грузию Тамерлан. Пять раз горела страна, пять раз утопала в крови героев... Тамерлана сменили турки, турок — иранцы. И так много веков подряд. Исчезли великие памятники, сгорели знаменитые сочинения. В том числе те, в которых содержались сведения о жизни и делах Руставели. Но списков поэмы к этому времени, очевидно, было так много, что погибли не все. Самые ранние до нас не дошли — мы знаем лишь те, что были переписаны с прежних в XVII веке. По ним-то в начале XVIII столетия «Витязь в тигровой шкуре» был напечатан способом типографским: в 1712 году поэма Руставели стала печатной книгой.

Но если бы даже сгорели все списки, исчезли все до единого, она дошла бы до нас в передаче изустной. Недаром ученые Грузии записали более семисот фольклорных вариантов поэмы. И во все века были сказители, знавшие ее от начала и до конца.

Могучий талант так безвременно ушедшего от нас Георгия Леонидзе воссоздал судьбу руставелевской поэмы в стихах, обращенных к ней — к этой книге:

Я целую листы твои,
Пью их взорами жадными,
Ты — не книга, дрожание
Тонких пен водопадное.

Ты — не книга, ты — знамя нам,
Сад с росой золотою
Или неизносимое
Ты крыло стиховое.

Ты — не книга, ты — утро нам,
Свет народного пламени,
В корнях сердца положена,
В самом сердце чеканена.

На каком великановом
Создавалась столе ты,
Чтобы сердцу грузинскому
Так сиять сквозь столетья?..

. . . .

Ты одна в ночь светила нам,
Вековую, отчаянную,
Все сокровища отняли,—
Ты же непохищаема.

Ты скрывалась от гибели
Не во мраке нетающем,
В лозах пурпурных зрела ты,
В пепле хижин блистаючи...

Николай Тихонов удивительно перевел эти стихи! И сколько их, посвященных поэме и самому Руставели! Какие прекрасные строки посвятил ей поэт XVII столетия — Арчил. И поэт XVIII — Гурамишвили! Как высоко ценили эту поэму грузины-романтики, Акакий Церетели, Илья Чавчавадзе... «Да, Шота Руставели есть Грузия, и Грузия есть Шота Руставели»,— писал в начале нынешнего века Важа Пшавела, один из самых больших поэтов столь богатой поэтами грузинской земли. Откроем стихотворные сборники поэтов советских — Галактиона Табидзе, Тициана Табидзе, Паоло Яшвили, Симона Чиковани, Валериана Гаприндашвили, Иосифа Гришашвили, Карло Каладзе, Алио Мирцхулава, антологию великолепных стихов Ираклия Абашидзе «Палестина, Палестина», посвященную полностью Руставели! Какая согласная — во все века — и какая высокая оценка этой великой поэмы. И каждый находит в ней что-то особо для себя драгоценное и говорит об этом в стихах. А великий лирик Армении Ованес Туманян! Прославленный казахский акын Джамбул! Замечательные поэты Украины — Рыльский, Тычина, Сосюра, Микола Бажан, переведший на украинский язык руставелевскую поэму. А белорусы!.. Руставели ценил Маяковский, знавший поэму в подлиннике. Ей посвятили стихи Асеев, Тихонов, Антокольский.

В продолжение семи с половиной столетий «Витязя в тигровой шкуре» читали по преимуществу те, кто знал грузинский язык. Делались попытки перевести поэму прозой на языки французский, английский, в переводе слабого стихотворца было напечатано в прошлом веке в рус-

ском журнале около шестисот строк. И все же Россия знала о «Витязе» понаслышке. Символично, что именно в 1917 году, в год Октябрьской революции, появился первый по-настоящему поэтический перевод поэмы на русский язык, осуществленный Константином Бальмонтом. Сегодня эту поэму знает весь мир! Появилось четыре новых ее перевода на русский. Она переведена почти на все языки союзных республик, переведена на французский язык, на немецкий, испанский, польский, венгерский, чешский, на японский язык... И мир оценил, что внес в человеческую культуру великий поэт и мыслитель. Ибо он очертил в поэме своей чуть не весь кругозор просвещенного европейца той далекой эпохи, обозрев мир от северных китайских границ, от Индии, Хорезмийского царства, Аравии до ворот Гибралтара.

Возвысив отношение к женщине до высокого служения чувствам верности и любви в эпоху, когда ислам уже ограничил ее мир оградою дома, Руставели во всех делах поставил ее вровень с мужчиной.

Воспев побратимов — Тариэла, Автандила, Фридона — рыцарей, рожденных под разными небесами, он возвел в ранг высочайшей нравственной доблести братство людей разных стран. Эти юноши, владеющие искусством укрощать бесчисленные и могучие рати, жаждут мира и связаны узами дружбы, которая, пройдя сквозь все испытания, остается незыблемой.

Руставели отверг догматы христианской церкви, сковавшие мысли и чувства средневекового человека, и означил начало новой эпохи, которую принято называть Возрождением. Ибо Человек — утверждает всем своим творчеством Шота Руставели — живет на земле ради блага и созидания, постигая значение высших духовных ценностей.

Заметим, что поэма «Витязь в тигровой шкуре» писана примерно в то время, когда возникали первые — старофранцузская и немецкая — версии романа о Тристане и Изольде, и раньше, чем рыцарские романы о короле Артуре. Не станем умалять эти замечательные поэтические памятники европейского рыцарства. Но разве сравнить их с грандиозным созданием Руставели — по емкости сюжета, по разнообразию характеров и проблем, по концепции!..

Гостивший недавно в нашей стране известный итальянский писатель и художник Карло Леви, сблизив имена

Сервантеса и Шота Руставели, сказал, что если у Сервантеса показано угасание рыцарства, то Руставели изобразил его наивысший расцвет. И действительно, в этом одна из заслуг Руставели перед всемирной литературой.

...25 сентября 1966 года в Тбилиси открылся посвященный Руставели пленум Союза писателей СССР. Затем приступили к работе поэты пяти континентов, прибывшие на форум для обсуждения проблемы «Поэзия и современная культура». Этот «круглый стол» было решено продолжить в Ликанском дворце в Боржоми.

К вечеру 27-го в Боржоми прибыли гости, приглашенные на торжества Руставели. Наутро делегациям предстояло выехать в южный — Ахалцихский район. Это Месхет-Джавахети, и Руставели, по народным преданиям, происходит из села Рустави, расположенного недалеко от Ахалцихе. В этот город гости должны успеть к открытию памятника.

Утром, в воскресенье 28-го числа (отныне оно, верно, будет считаться днем рождения Шота Руставели!), вереница машин и автобусов, растянувшаяся на несколько километров, помчалась сквозь Аспиндское ущелье в Ахалцихе. И где бы ни проходили машины, в любом населенном пункте,— стеной по обеим сторонам дороги стояли люди с цветами, фруктами, протягивали сладости, встречали треском аплодисментов, кидали букеты в машины, под колеса, на крыши машин... Маленькие дети в национальных костюмах танцевали у обочин дороги. Взволнованные лица, улыбки, ребята машут ладошками. Всё встречает гостей Руставели — стар и млад, начиная от детских садов... Машины чуть замедляют ход, приостанавливаются на полминуты. Этого нельзя было предвидеть. А теперь уже нельзя ничего изменить — если выходить из машин, дня не хватит.

Ахалцихе встретил пением «Мравалжамиер» и новой бурей цветов. Весь город на площади — здесь. На крышах. В окнах домов. На балконах. Всё теснится. Иностранные гости, члены юбилейного комитета поднимаются к постаменту, на котором сидит закутанная в покрывало фигура.

Митинг открыл председатель Ахалцихского исполкома. Он сказал, кажется, только три слова. К микрофону подходит школьница старшего класса. Полторы минуты — приветствие по-грузински. Другая — по-русски. Третья — по-английски. Несколько слов произнес председатель

Союза писателей Грузии Абашидзе Ираклий. Скользит белое покрывало. Бронзовый Руставели задумался. На колене — пергамент. В правой руке — перо.

Земляков юбиляра приветствует Борис Полевой. И вот уже звучит речь французская, испанская, итальянская — знаменитый поэт Рафаэль Альберти, итальянец Карло Леви. Английский профессор Дэвид Лэнг произносит речь по-грузински. Ливанский писатель обращается к народу по-русски. Индийский поэт Чаттерджи читает стихи Руставели, переведенные на санскрит. Страстную речь произносит Альфред Курелла — от имени народа немецкого. Слово получает болгарская поэтесса.

Митинг окончен. И мы устремляемся в Вардзию.

Вардзия — восьмиэтажный дворец царицы Тамар, высеченный в отвесной скале над Курой, на высоте ста пяти метров. Нет, это не просто дворец — это город и неприступная крепость. Сотни общественных, культовых, жилых и хозяйственных помещений сообщались здесь между собой коридорами, площадками, лестницами. В конце XIII столетия Вардзию разрушило ужасающее землетрясение. В XVI веке — шах Тахмасп. Но и сейчас можно видеть около двухсот пятидесяти сохранившихся пещер — церковь с изумительными фресками, в том числе с изображением царицы Тамар, облаченной в мужское царское одеяние. Можно видеть и тронную залу, и водохранилище, и конюшни, и колокольню, и «марани» с кувшинами, в которых когда-то хранилось вино...

По пути в Вардзию продолжалось такое же торжество встречи гостей, что и прежде. У слияния Куры Джавахетской с Артаанской Курой дорога поворачивает вправо. Тут высится потрясающая даже кавказцев могучая крепость Хертвиси на отвесной скале. А далее воздымается к небу колоссальнейшая скала, увенчанная развалинами города-крепости Тмогви.

Машины останавливаются под скальной стеной, в которой виднеются входы в пещеры Вардзии... Долина электрифицирована, радиофицирована, звучат древние грузинские гимны, в радиаторы машин льется вода, бензин вливается в баки через длинные шланги. Соединение древней архитектуры и музыки и цивилизации века XX производит здесь особое впечатление.

Асфальтовая дорога подведена почти к самому входу в пещеры. Поэтому большинство прибывших гостей смогло подняться и обозреть их. Длинною цепью спускаются

и подымаются они с этажа на этаж, смотрят с высоты на долину...

Уже расходились, когда под церковными сводами я увидел писателя Франсиско Колоанэ из Чили. Он стоял — красивый немолодой человек с седеющей бородой, закинув голову.

— Камарадо,— сказал он, увидев меня,— эту красоту нельзя воспринимать в одиночестве! Я проехал одиннадцать тысяч километров для того, как оказывается, чтобы увидеть двенадцатый век во всем великолепии грузинской культуры. Я объехал много стран мира. И подобного не видел нигде! Как могло возникнуть такое? Руставели бывал здесь?..

— Бывал...

Я жалею, что не мог записать его речь, его впечатления, не могу передать в словах его растроганность и волнение.

Мы спустились. Возле реки, под тентом, готовым защитить гостей от солнца или дождя,— столы. За них садится восемьсот человек. И тамада — Ираклий Абашидзе — провозглашает тост за Шота Руставели.

— Глядите, глядите! — восклицает Николай Семенович Тихонов.— Поглядите, кто выходит из Вардзии?

Многие, слышавшие эти слова, подняли головы. Из пещер выходили и спускались по каменистой тропе мужчины и девушки в национальных костюмах, таких, какие носили грузины в XII веке. Оказалось, участники ансамбля — певцы и танцоры, покуда гости отведывали блюдо за блюдом, тоже решили побывать под сводами Вардзии. И, выходя, показались видением из той эпохи.

Было провозглашено только три тоста и обед подходил к концу, когда начались песни и пляски. Девушки из ансамбля стали приглашать на танец гостей. Видели бы вы лезгинку в исполнении замечательного поэта Балкарии Кайсына Кулиева! И что выделывал знаменитый аварец Гамзатов Расул, танцуя лезгинку по-дагестански! И грузинские поэты пошли! И иностранные гости! И каждый из них танцевал свое, как умел. А Ираклий Абашидзе комментировал, приближая к губам микрофон: «Лезгинка-твист», «Лезгинка-фокстрот»... Стало смеркаться, когда первые машины снова тронулись в путь — в Боржоми.

В Тбилиси мы присутствовали в зале Верховного Совета республики на заседании, посвященном юбилею

поэта. Четырнадцать республик поздравили Советскую Грузию с великим национальным праздником. Оглашено было послание Всемирного Совета Мира. Лейборист, член английского парламента Эмриз Хьюз начал свое выступление так:

— Я выступаю здесь от страны Шекспира. Ученые спорят о том, был ли это невежественный человек, не умевший подписать своего имени, или, наоборот, человек высокопросвещенный. Я считаю, что он был невежествен в обоих случаях — он не знал поэмы Шота Руставели!.. Иначе он использовал бы этот прекрасный сюжет или, как говорят ученые, испытал бы его влияние...

Перед окончанием празднеств в Тбилиси во Дворце спорта, вмещающем ровно двенадцать тысяч, было показано юбилейное представление. Оно открылось звоном колоколов. И симфонические оркестры начали написанную Отаром Тактакишвили «Оду о Руставели». Вдруг зрители, занимавшие целый сектор Дворца, поднялись с мест. Оказалось, что это огромный объединенный хор. Впечатление от праздника нарастало, вылетели танцоры, зазвучали стихи Руставели, раздалась старинная народная песня, которую, наверное, слышал он сам. Начались спортивные игры. Потом мы услышали «Песню о Родине» Реваза Лагидзе. И когда погас свет, и в темноте зажглись сотни свечей, и знаменитая актриса Верико Анджапаридзе начала стихи Ираклия Абашидзе «О, язык мой!»,— монолог Шота Руставели,— которые великий поэт произносит перед смертью своей в Иерусалимском монастыре,— невидимый мост перекинулся между той эпохой и нашей. И стало ощутительно ясным, что во все века слово грузинских поэтов продолжало руставелевские традиции. Во все века предпочитало оно отрицанию — утверждение жизни, воспевание героя — умалению его. Любило видеть не мелкое, но высокое в жизни и в человеке. Эти традиции продолжали Гурамишвили, Бараташвили, Акакий Церетели, Илья Чавчавадзе, Важа Пшавела. Их продолжила талантливая плеяда зачинателей грузинской советской поэзии. И следующие — младшие поколения. Многие поэты приехали на торжества Руставели в Москву. Им есть что показать русским читателям — стихи оригинальные, сильные, культуру слова, разнообразие индивидуальностей и характеров. Много друзей у грузинских поэтов в нашей стране. Но нет ближе друзей, чем поэты России, взявшие на себя благородный труд сделать достоя-

нием общим грузинский стих, его смысл, его красоту и силу. И первыми пришли к грузинским поэтам Николай Тихонов, Борис Пастернак, Павел Антокольский, Николай Заболоцкий, Марина Цветаева, Михаил Лозинский, Владимир Державин, Николай Чуковский, Арсений Тарковский, Александр Межиров...

В эти дни поэты Грузии встречались с русскими своими читателями под портретом Шота, к имени которого теперь уже необязательно прибавлять *великий грузинский,* хотя он по-прежнему и грузинский и великий поэт. Но об этом знает уже весь мир. И называет его в ряду самых великих имен: Гомер, Руставели, Данте, Шекспир, Сервантес, Пушкин, Гёте, Бальзак, Толстой, Маяковский... Потому что Шота Руставели выразил в гениальных строфах своих вековечные мечты человечества. О чем? О торжестве дружбы, мира и братства. Вспомните. Перечитайте поэму!..

1966

ОДЕРЖИМЫЙ ПАФОСОМ ДРУЖБЫ

Когда хочу вспомнить лучшее, что я в своей жизни видел, и прежде всего в молодые годы свои,— среди тех, кто всех ближе в воображении, среди лиц самых дорогих, сказочных и прекрасных возникает перед глазами Тициан Табидзе — никогда не тускнеющий его образ, не застывающие движения — никогда не портрет, а живой Тициан, в неповторимом контрапункте его движений, жестов, дыхания...

У него — огромные светлые глаза, умные, добрые и дышащие добротой губы. Ровно подстриженная челка на лбу и фигура, элегантная в своей тучности, которую свободно драпирует белая блуза, придают ему сходство с римлянином. И в то же время — он грузин в высшем выражении его интеллигентности и артистизма.

Он пылок в разговоре, и медлителен в ритме больших шагов, и ходит вразвалку. Он полон внимания и — в то же время — задумчив. Даже мечтателен. Рука с папиросой между длинными нежными пальцами изогнута в той великолепной свободе, какая бывает только у спящего. Веки прикрывают глаза медленно, а речь быстра, даже тороплива, пожалуй... И заразительный смех — чистый, веселый, нечаянный, с придыханием заядлого курильщика.

Он всегда является в моих воспоминаниях, о чем бы я ни думал — о Тбилиси, о Ленинграде 30-х годов, о Москве. И всегда неотрывно от людей, которых любит и предан им. И в еще большей мере любим и отмечен ими. Вспоминаю молодого Гоглу Леонидзе — и Тициан. Мицишвили — опять Тициан. Валериана Гаприндашвили, Шаншиашвили Сандро, Серго Клдиашвили, Шалву Апхаидзе

вспомнишь, и — воспоминания каждый раз приводят тебя к Тициану... Тициан — когда слышишь имена Наты Вачнадзе, Коли Шенгелая, Лели Джапаридзе, Симона Чиковани тех лет, Геронтия Кикодзе... Но прежде всего неотделим он от образов своей жены, друга и вдохновительницы Нины и друга из друзей Паоло Яшвили.

Он всегда с людьми и на людях. Всегда одержимый пафосом дружбы, нежным вниманием к другим, потрясающей добротой, душевной щедростью, вниманием, не стоящим ему никаких усилий!

Какое интересное было время! Люди какие! И Тициан среди них, не похожий ни на кого в оригинальном обличии, которое так же органически стало выражением его духа, как его имя, как стихи. И всегда живущий в настоящем с вдохновенной мыслью о будущем и о прошлом. Никогда не расстающийся с образами Важа Пшавела, Рембо, Бодлера, Тютчева, Блока...

Я помню в Ленинграде, в гостинице «Европейской», в номер Тициана Табидзе пришли Борис Леонидович Пастернак с Зинаидою Николаевной — они только что поженились, и я тогда впервые их увидал. Зашел разговор о Тынянове. Они не были с ним знакомы. И я по их просьбе Тынянову позвонил и передал трубку Тициану. И Тынянов пришел — он жил недалеко. И помню разговор увлекательный, торопливый о Грузии, где Тынянов еще не бывал, хотя роман о Вазир-Мухтаре написан. И Пастернак — с острыми впечатлениями о Грузии, влюбленный в нее. В этот разговор — стремительный, восхищенный — вплетаются и Тютчев, и Баратынский, и Блок, и Иннокентий Анненский, Белый, Мандельштам, Хлебников, Маяковский... И стихи Пастернака. И образ Пастернака — живой, с интонациями, гудением растянутых слов, певучею речью. И образ Тициана — по невнятно-прекрасным цитатам, по стремительно произнесенным словам, вдохновенным аркам ассоциаций... Помню, как потом долго и неотступно вспоминал Тициана Тынянов и Тынянова — Тициан. Словно они нашли друг друга и это было заранее написано им на роду.

В тот же приезд Тициана я, по его просьбе, созвонился с Анной Андреевной Ахматовой: они еще не знакомы. И мы пошли на Фонтанку, к ней. И разговор о поэзии затевается у них, как у старых знакомых,— имена, поэтические события, сборники, строчки! Вся история символизма и акмеизма в контурах укладывается в четверть

часа, и направление обоих в поэзии скорректировано разговором. Они оба — одной поэтической культуры. И ассоциации — общие. И назавтра Ахматова, величавая и простая, которую удивить не так-то легко,— в удивлении от Тициановых знаний поэзии и поэтов XX века.

В тот же приезд — поездка на дачу к Алексею Толстому. И Тициан очаровывает его с первого взгляда. В разговоре кипит история. Сведения о Петре из Устрялова, цитаты из писем Петра, которые скандирует Алексей Николаевич, характеристики персонажей, которые он сочиняет со щедростью, позволяющей судить о его натуре и вкусах,— все ложится на Тицианово широкое понимание истории, хотя Тициан не историк. Но и тут обнаруживает тончайшее понимание — не гелертерские познания, растущие на грядках цитат,— а понимание сущности, смысла, живого ощущения исторического процесса. И вновь вдохновенен и артистичен.

Помню его в Москве, в гостях у Леонова. Не однажды. И новая грань Тициана. Новые свойства характера собеседников. Леонов — во власти грузинских воспоминаний. Тициан — в кругу ассоциаций Леонова, его отношения к жизни, к сюжету, к слову, к самому процессу работы. И то, как Тициан слушает и ведет разговор, обнаруживает в нем еще не изведанные аспекты характера.

В Тбилиси приехал пушкинист Мстислав Александрович Цявловский с женой — тоже пушкинисткой, Татьяной Григорьевной. Мой отец приглашает их в гости — к нам, на Саперную, 7, на Дзнеладзе. Приглашены Тициан и Паоло. Цявловский — член Пушкинского юбилейного комитета. И разговор заходит о юбилее, о переводах, о Пушкине. И я вижу вдохновенного пушкиниста Тициана Табидзе, поражающего Цявловских познаниями, пониманием, любовью к Пушкину.

Помню, Эйхенбаум Борис Михайлович, известный ленинградский литературовед, приехал в Тбилиси, остановился у нас. Тициан пришел к нам в тот же час, чтобы познакомиться с ним. В его первых же фразах, при упоминании «молодой редакции» «Москвитянина» — журнала 50-х годов прошлого века — Тициан назвал имя Бориса Алмазова, мало кому известного даже среди историков русской литературы. Эйхенбаум был поражен.

Тициан всегда ведет разговор о поэзии. И если о жизни, то опять же в связи с поэзией. Он аккумулятор поэтического процесса. Он все читал, все помнит, все знает или

ужь, во всяком случае, имеет представление о том, что пишут другие, потому что при нем кто-то прочел свои стихи вслух. Но знания для него не сами по себе, они возбудитель и продолжение мысли, образов, сопоставлений. И при этом в стихах его нет ничего книжного. И все — свое. Только то, что еще никем не высказано. Не увидено. Не указано и не познано. Только свое.

Бывало — он спит очень мало. Ему грезятся новые строчки,— стихотворение рождается. Или возникшие новые поэтические знакомства держат в состоянии вдохновенного интереса. Андрей Белый с женой. Философские разговоры, споры. Поездки по Грузии. Командировки по велению дружбы. Кажется, это было в 28-м году — Белый приехал. Кроме него, к Тициану приглашены Шкловский, приглашен отец мой, который и меня взял с собой. Там уже Паоло с супругой. Вдохновенное бормотанье Белого. И очень резкий спор о Гегеле и о Канте с отцом. Помню радостное оживление Тициана! Ему интересно!

1933 год. Юрий Тынянов — в Тбилиси. Тициан не разлучается с ним. Живет, погруженный в XIX столетие в кругу Александра и Нины Чавчавадзе, Григола Орбелиани, Бараташвили, Пушкина, Грибоедова, Кюхельбекера и Полонского... Разговоры о сборнике «Грузинские романтики» для «Библиотеки поэтов» (он вышел потом). О большой антологии грузинской поэзии в ленинградском Детгизе (не вышла). Тициан ночами трудится над подстрочниками, составляет комментарии, краткие биографии грузинских поэтов.

Это большое умение — повести, показать Грузию, приворожить писателя или поэта, сделать его другом Грузии навсегда, влюбить его в Грузию, открыть ее поэтам Москвы, Ленинграда, Киева... Ах, сколько сделал для этого Тициан! Как он сблизил русскую поэзию с Грузией, как помог грузинской поэзии выйти на международный простор! Его роль в этом сближении поэтов, в этом продолжении великой традиции классиков поэзии, грузинской и русской, огромна.

В 1935 году на «Алавердобу» — древний традиционный народный праздник в Кахетии он возил Тихонова, Пильняка, Бажана, Заболоцкого... До сих пор вспоминают Тихонов и Бажан дым костров, шатры над распряженными арбами, скачки всадников, танцы, «Мравалжамиер», службу в соборе... И нельзя забыть Тициана с Паоло — истолкователей и комментаторов праздника — переводчиков, посред-

ников, хлебосолов, могучих проводников слияния двух культур — грузинской и русской. Нет, трех! — и украинской! Нет, четырех! И армянской. Достаточно почитать стихи Тициана и письма его о поездке в Армению и о знакомстве с Мартиросом Сарьяном и Чаренцом, чтобы понять — он был провозвестником дружбы народов и дружбы культур настоящим, по влечению таланта, души, и по разуму и интуитивно. И другим быть не мог. Была в нем спокойная мощь, сила соединения людей, умение познакомить, сдружить, завязать отношения навеки, повести разговор о поэзии, который будет потом гореть как неугасимое пламя.

И все-таки часы самые вдохновенные — это вечера с Пастернаком. Как-то у нас в Москве, в Спасопесковском, почти с полуслова, продолжая какой-то один большой, по существу, никогда не прерывавшийся разговор, они вдохновенно дополняли друг друга. Все разные — Тициан, Паоло и Борис Леонидович. Ведут беседу, осложненную тысячью им одним доступных ассоциаций, и, расставаясь, исповедуются в любви друг к другу, в полном понимании каждого поворота мысли, каждого отступления, возврата к воспоминаниям своим, воспоминаниям и ассоциациям историческим...

Однажды — гораздо раньше — в Тбилиси были гости у Тициана, и пришло от Пастернака письмо. Тут же Нина его распечатала. В нем оказался перевод Тициановых стихов. Он сам прочел их тогда вслух, по-русски, впервые. И тут уже не возникало сомнения, что и эти стихи, и сам Тициан вошли в поэзию не только грузинскую, но и в русскую и через русские переводы в другие поэзии. И что стихи о красе грузинской речи и грузинского дня становятся теперь уже родными стихами для каждого, что слову его не помеха языковые барьеры. Что это и факт поэзии русской.

Не я пишу стихи. Они, как повесть, пишут
Меня, и жизни ход сопровождает их.
Что стих? Обвал снегов. Дохнет — и с места сдышит,
И заживо схоронит. Вот что стих.

Под ливнем лепестков родился я в апреле.
Дождями в дождь, белея, яблони цвели.
Как слезы, лепестки дождями в дождь горели.
Как слезы глаз моих, они мне издали.

В них знак, что я умру. Но если взоры чьи-то
Случайно нападут на строчек этих след,
Замолвят без меня они в мою защиту,
А будет то поэт — так подтвердит поэт.

Да, скажет, был у нас такой несчастный малый,
Орпирских берегов — большой оригинал.
Он припасал стихи, как сухари и сало,
И их, как провиант, с собой в дорогу брал.

И до того он был до самой смерти мучим
Красой грузинской речи и грузинским днем,
Что верностью обоим, самым лучшим,
Заграждена дорога к счастью в нем.

Не я пишу стихи. Они, как повесть, пишут
Меня. И жизни ход сопровождает их.
Что стих? Обвал снегов. Дохнет — и с места сдышит.
И заживо схоронит. Вот что стих.

Поразительна глубина мысли, что творчество определяет истинный образ поэта, что образ поэта слагается из стихов. И биография служит им лишь дополнением. И в то же время тут — в этом стихотворении — есть и биография, и власть вдохновения, и исповедь патриота — многое может вместить поэт-философ в пять строф лирического стихотворения, когда оно органично, обеспечено всей жизнью поэта и отвечает его судьбе.

Тициан написал немного. Но это немного — огромно по значению, по разнообразию. По богатству ассоциаций. Стихотворения не только сообщительны. Каждое слово у Тициана вызывает так много далеких и близких понятий и образов, что в каждом отражается не только то, что в нем сказано, но и весь большой внутренний мир поэта и мир, в котором он живет и творит.

Книга стихов Тициана Табидзе — емкая книга. Емкая еще и потому, что грузинский день и сладчайшее чувство любви к отчизне, беспредельно грузинские, вызывают ассоциации не только в сознании читателей грузинских, но и читателя, в Грузии не бывавшего. Поэзия Тициана входит в круг созданий, близких мировому читателю. Говоря о судьбах преображенной Грузии, поэт говорит об общем, о человечестве, ибо в натуре его лежит мысль о судьбах мира и человечества, и великий отсвет дружбы поэтов, и стремление подружить между собою людей. Он органичен, неповторимо прекрасен. Он всецело принадлежит своему времени — веку социализма. И всем временам. Он был одним — и в жизни и в стихах. И таким останется в памяти

людей, его любивших и знавших. И в тех посвящениях, которые вызвал при жизни своей. Таким же остался он и в стихотворении Бориса Леонидовича Пастернака.

Еловый бурелом,
Обрыв тропы овечьей.
Нас много за столом,
Приборы, звезды, свечи.

Как пылкий дифирамб,
Все затмевая оптом,
Огнем садовых ламп
Тицьян Табидзе обдан.

Сейчас он речь начнет
И мыслью — на прицеле.
Он слово почерпнет
Из этого ущелья.

Он курит, подперев
Рукою подбородок.
Он строг, как барельеф,
И чист, как самородок.

Он плотен, он шатен,
Он смертен, и, однако,
Таким, как он, Роден
Изобразил Бальзака.

Он в глыбе поселен,
Чтоб в тысяче градаций
Из каменных пелен
Все явственней рождаться.

Свой непомерный дар
Едва, как свечку, тепля,
Он — пира перегар
В рассветном сером пепле.

1968

ОБРАЗНЫЙ МИР ЧИКОВАНИ

В стихотворении Симона Чиковани «Гремская башня» замечательно сказано об одном из важнейших достоинств истинного поэта — умении увидеть в предмете сходство с другим и, обнаружив суть этого сходства, превратить его в поэтическое сравнение:

Всему дана двойная честь
быть тем и тем:
предмет бывает
тем, что он в самом деле есть,
и тем, что он напоминает.

Каждый поэт проникает в суть предмета по-своему, по-своему рассекает предмет острым сравнением, соотнося новое впечатление со своим опытом, со своим ви́дением. Через умение образно постигать суть вещей раскрываются и время, и направление идей, и личность поэта, и национальность его, и степень его народности. Декларации, называния, перечисления могут быть звучными стихами, но проникающей силы в них нет. Этой проникающей силой в высокой мере был наделен сам Симон Чиковани.

И вот выходит его новая книга, составленная из лучших, наиболее известных стихов. Если бы мы и не знали имени автора и года издания, не знали бы, с какого языка переведены эти стихи, все равно угадали бы. Потому что образный строй поэзии Чиковани — предметы, которые видит он и с которыми сравнивает,— обнаруживает поэта грузинского, народного и глубоко современного. Не только в стихах, где воспета или упомянута Грузия,— это не удивительно,— но и в циклах «Свет над Севаном», «На польской дороге», «Цветы над Одером». Так, в стихах об Армении поэт отмечает сходство каменного орнамента с виноградной лозой. И мы сразу угадываем: так мог сказать только грузин. «Горы для нас разжигают зарю»,— мог сказать

об Армении только сосед, только грузин, и грузин современный; горы не разделяют его с другими народами, а связывают с ними. И тень горы между дубами мог заметить скорее всего грузинский народный поэт, только он мог сказать: «Девять гор перешел я и девять ущелий», потому что девять — число из грузинских народных песен и сказок. Любуясь польской народной пляской, поэт сравнивает юношу с ветром, а ее — с виноградной лозой. И снова, даже и в переводе, мы чувствуем грузинскую речь и снова улавливаем круг грузинских ассоциаций.

Чиковани видит новую Польшу, он влюблен в нее, восхищен ею. Все время он замечает в ней что-то неуловимо родное — то взглянув на вершины Татр, то приметив метнувшуюся тень горной птицы. Новые впечатления он соотносит с привычными и мерит их своею, грузинскою, мерой.

Он посвящает стихи горному, именно горному, озеру. И пишет из Татр, посылая письмо домой:

Предвечерняя тень,
    удлиняясь, лежит на земле,
Угасающий день
    безвозвратно уходит в былое.
Эти строки письма
    я писал не пером на столе,
А на дикой скале
    заходящего солнца стрелою.

Какая энергия в этих строках, какая динамика! И это соединение элегического описания уходящего дня с внезапной романтической гиперболой, такой новой и в то же время такой характерной для грузинской поэзии!

Вы скажете: в этом стихотворении есть приметы поэта грузинского. Согласен. Но поэт истинный национален даже и в том, что не заключает в себе явных атрибутов национальности. Иначе мы должны были бы прийти к заключению, что национальная форма в поэзии сводится лишь к языку. И если поэт не упоминает имен или обычаев своей родины, не называет ее, не описывает ее пейзажа, то в переводе он неизбежно должен утратить национальное своеобразие, национальную сущность. Да! Со стихами декларативными, отвлеченными так чаще всего и бывает. Но с подлинной поэзией такого случиться не может. Есть у Симона Чиковани стихотворение о майском дожде:

То в капанье слышится треск
Расправленных крыльев павлиньих,
То их переливчатый блеск
Мерещится в молниях синих.

К дождю обратим все мечты.
Прижмемся на улице к зданьям.
Средь давки откроем зонты,
В толпе под платанами станем.

Казалось бы, кроме платанов, в этом стихотворении нет ничего грузинского. А между тем по духу, по жизнеотношению, по темпераменту наблюдающего эти потоки это великолепнейшее грузинское стихотворение со всей непосредственностью «открытого» чувства, с ликованием при виде этого чуда — дождя. И что важно: такого стихотворения о дожде еще не бывало, оно никого не повторяет и не может быть воспроизведено, потому что в этом лирическом эпизоде отчетливо проступает личность самого Чиковани, вместившего в восемь строф одно лишь мгновение, но жизни подлинной, единственной и многообразной.

Конечно, можно было бы вспомнить какое-нибудь другое стихотворение, но я сознательно привел именно это, потому что шумный и теплый дождь проливается во многих стихотворениях Чиковани, сопутствуя важным событиям его творческой жизни. И не случайно. Для поэзии Чиковани характерна своя образная система, свои излюбленные сближения, сравнения, соизмерения. Но всякий раз они появляются в новом качестве, словно бесконечно богатые оттенки одного цвета. Поэт любит образ золотистой пчелы, цветущие липы, над которыми слышно гудение; его постоянные образы: улей, пасечник, трепет пойманной рыбы, вдохновенный полет и терпеливый труд ласточки,— с ними он любит сравнивать рождение своих стихов; раковина, в которой вечно шумит море, дубы, орел, пламенные краски рассвета и полдня, руки мастера, ночной Тбилиси. И горы. И еще один образ, могучий, бросающий пламенный отсвет на всю поэзию Чиковани: великий Важа Пшавела.

Образные находки Чиковани так точны, неожиданны, заключают в себе такое острое ви́дение, что из стихов они переходят в наш собственный образный мир; их трудно, их невозможно забыть. Чего стоит, скажем, удивительное предположение, что узор грузинских букв повторяет извивы виноградной лозы! Или строки из стихотворения «Работа», где поэт о себе говорит:

Я сдержать налетевшего чувства не мог,
Дал сорваться словам с языка,
И, как вылитый в блюдце яичный белок,
Торопливая строчка зыбка.

Зыбкость вылитого в блюдце белка — образ смелый, новый, точный, глубокий, соединение многих значений: тут назван источник жизни, и будущая жизнь, уловлен миг творчества, застигнута стремительность вдохновения. Многое может сказать поэтическое сравнение, если оно составляет открытие поэта, если оно выражает глубокую мысль.

Поэзия Чиковани лирична и живописна. Но глубокое своеобразие придает ей именно это постоянное присутствие «плодовитой мысли», рождающей «цепную реакцию» ассоциаций. Задумывая стих, Чиковани не созерцает пережитое, а стремится сообщить нечто важное из своего умственного и душевного опыта. Эта «сообщительность», содержательность стиха Чиковани делает его особо вместительным и весомым. Это — лирика философская. Образ и ассоциативная мысль несут ее, подобно двум крыльям. Но перескажите стихи прозой, оставив одну только мысль, отнимите от описания сквозную мысль, представив фрагмент вместо целого,— и стихотворение рухнет, на одном крыле оно не спланирует.

Вопрос о том, как влияет на формирование современного поэта иноязычный, скажем русский, поэт,— вопрос неизученный. Но если уж думать о традициях этого рода, то, говоря о лирике Чиковани, можно вспомнить о Тютчеве.

В стихах Чиковани почти никогда нет фабулы, он выбирает сюжеты скупые, трудные. Возьмем стихотворение «У камина Важа Пшавела» — шестьдесят строк: камин, орел на чинаре, горы, сравнение поэтического огня Важа Пшавела с бушующим пламенем. Другой поэт растапливает камин, гневное чучело орла взирает на пришельца, пламя рождает стих. Поэт просит благословения у патриарха поэзии.

Здесь нет движения сюжета, нет события, но мысль развивается равномерно и напряженно. Дойдя до конца стихотворения, вы перечтете его. А перечитав, увидите как бы с другой высоты, ибо уже знали конец.

Только тот, кто исходил Грузию, как Чиковани, мог создать такие стихи о родине Важа Пшавела Чаргали. О Хевсуретии. О Сванетии. О Мегрелии. О Колхиде. О Кахетии. О крепостях Греми и Вардзия. Мог увидеть бесконечность отчизны не в пространстве и не во времени, а сложив впечатления, которые дарит ему Грузия, в одно впечатление:

А ну, поставь-ка скалы сверху скал,
В их серебре, в туманной пене,
Орлиных крыльев у виска
Послушай-ка и трубный глас оленя.

И крепостей на всех вершинах мощь
Измерь-ка мастера глазами,
Все собери ты краски наших рощ,
Их в тьме времен уже сиявший пламень.

Надо так понимать историю Грузии, как понимал ее Чиковани, чтобы заново рассказать о скитаниях и бедствиях Давида Гурамишвили, уже описавшего эти свои скитания и бедствия. Чтобы создать поэму, вместившую чувства Гурамишвили и наши чувства к нему, поэму, в которой те же события возникают в исторической перспективе, приближенные к нам «стиха трубой подзорной», как сказал бы сам Чиковани.

Это стекло поэзии расширяет «условность предела». И — характерные для Чиковани слова:

Хочу, чтоб вечно множились друзья,
Чтоб чувство дружбы бесконечно зрело.

Вот почему в его стихах шумят сады Украины, сверкает пламя подмосковных берез, млеют от зноя литые купола гор над Севаном, встают дуги радуг над Польшей и вьется синяя лента Одера: поэт видит, как мужает дружба.

Хорошие люди населяют сборники замечательного поэта, великие люди: царь-поэт Теймураз и Фредерик Шопен, молодой хевсур, желающий стать шофером, и Гёте, Бараташвили и Пушкин, Илья Чавчавадзе и Ованес Туманян, Важа Пшавела и уральский железнодорожник Кунавин, отдавший жизнь за освобождение польской земли, рыбаки и садовники, герои Отечественной войны, рожденные на грузинской земле, московские поэты, которым с юных лет было открыто умное сердце Симона Чиковани. Это сердце любит дорогу в Москву, ибо, как сказано в одном из самых ранних стихотворений, открывающих книгу, через нее лежит дорога туда,

Где рельсы и свищут, и льются, и стелют
Огни по уже пролетевшим огням,
Где конь мой Мерани ныряет в метели
В безжалостной жадности к будущим дням.

1961

ГЕОРГИЙ ЛЕОНИДЗЕ И ЕГО СТИХ

Если не стареют стихи, не стареет в нашем представлении и сам поэт. Не знаю, может быть, это истина старая, но мне она кажется новой, потому она вошла в наше сознание через строки замечательного грузинского поэта Георгия Леонидзе, великолепно переведенные Николаем Тихоновым:

И в стихи твои просится рев, грозя,—
Десять тысяч рек в ожидании.
Стих и юность — их разделить нельзя,
Их одним чеканом чеканили.

Пусть идут годы. Эти стихи не стареют, и не стареть самому Леонидзе. Его юность и его стих нерасторжимы. Иной биографии, кроме поэтической, у него нет. Он воплотился в строчках своих стихов. Относя к нему слова Пушкина, можно сказать, что он исповедался в них невольно, увлеченный восторгом поэзии.

Печататься Леонидзе начал с десятилетнего возраста. Он родился, чтобы стать поэтом. Первые годы вошли в его стихи как тема, как материал, как неумирающая свежесть первого впечатления, когда в сверкании кахетинской весны, в цветении садов, в море красок раскрылся перед ним мир, возвеличенный цепью Гомборских гор и развалинами древних твердынь, мир, оживленный грузинской речью, сверканием плуга, скрипом арбы...

В тринадцатилетнем возрасте — в то время он учился в Тбилиси — его напутствовал великий Важа Пшавела, который в ответ на отроческое послание написал свое — «К Георгию Леонидзе» и пожелал молодому поэту излучать горячий свет в мужественных и сильных стихах.

Сегодня мы могли бы сказать великому Важа, что его напутствие не прошло даром, что отрок, отмеченный им, стал одним из замечательнейших поэтов не только своей родной Грузии, но и всей Советской страны, что это поэт самобытный, национальный, народный в самом высоком значении этих высоких слов. И всему, что им создано зрелого, присущи одухотворенность, энергия, жизнелюбие, огромная щедрость чувства, глубокость мыслей, неповторимая прелесть образов. Стих Леонидзе рдеет, как виноградный сок, мчится за оленем, парит над снежной вершиной, оборачивается тенью орла, купается в блеске вод, славит ослепительные рассветы, летит в неоглядный простор, признается в любви к отчизне, устремляется в будущее, дышит бурею чувств...

Любовь Леонидзе к родной земле не нуждается ни в каких доказательствах. Каждой строкой своей он обращается к ней, славит ее каждым стихом:

Тобой озарены мои мечты,
О Грузия! Ты вся как вдохновенье!
Ты сердца моего биенье,— ты —
Названье моего стихотворенья!

Если показать советскому читателю, не объявляя фамилии автора, любое стихотворение Леонидзе, не сказав, ни когда оно написано, ни с какого языка переведено, читатель непременно ответит, что автор — великолепный грузинский поэт, поэт современный, советский, ибо узнает в стихе характер и пейзаж Грузии, ощутит ее красоту и найдет ответ на чувства, пробужденные нашим великим временем. Даже и в тех случаях, когда Леонидзе обращается к событиям грузинской истории и говорит с бессмертной поэмой Руставели, с древними грузинскими мастерами, с великим Бараташвили,— он говорит от имени нашей эпохи; ощущая живую связь с этим прошлым, он славит поступательный ход истории, восхищается в прошедших веках только тем, что было чревато в них задатками будущего. Превыше всего он ценит творческий труд, будь то страница летописи, покрытая вязью грузинских букв, виноградная гроздь, выбитая на камне, или резная дверь, повторившая узор виноградной лозы. Смерть бессильна, твердит его стих, перед самоотвержением народа, перед трудом, перед творческим подвигом. Они входят в наш труд, в нашу жизнь, в них — начало и корень величайших свершений народа, освобожденного от рабских оков. Не часто случается, чтобы события древней истории

были наполнены таким животрепещущим смыслом и отмечены таким историческим оптимизмом, как в стихах Леонидзе!

В его поэме «Портохала» рождается, трудится в беспросветной нужде и растит детей безвестная женщина из народа, крестьянка, жившая в XI столетии. Это образ-символ, это «родина-мать». И в то же время образ столь живой и конкретный, что кажется — Леонидзе видел ее, измученную, делил с ней скудную трапезу, оплакивал ее кончину. Но вдруг — показалось поэту — он видит ее в колхозном саду, среди нынешнего грузинского изобилия... И тут с поразительной остротой мы ощущаем нашу действительность, наше время, увиденные «оттуда», сквозь тысячу лет, и начинаем как великое чудо воспринимать нашу жизнь глазами бедной грузинки, жившей еще до рождения Шота Руставели.

Едва ли не в каждом стихотворении Леонидзе изобретает неожиданный поэтический ракурс, позволяющий читателю по-новому ощутить величие социалистического труда и через грани стиха «увидеть», как видит их Леонидзе,— цветущий миндаль под майскими ливнями или вспыхнувший в плодородной долине электрический свет, набросивший золотую ткань на вечереющие просторы.

Поэзия Леонидзе заражает ощущением полноты жизни, восторгом перед совершенством ее воплощений:

Мы прекраснейшим только то зовем,
Что созревшей силой отмечено:
Виноград стеной, иль река весной,
Или нив налив, или женщина.

Эти образы зрелой поэзии Леонидзе обращены к народу, понятны народу, совпадают с его эстетическими критериями.

Кто из поэтов прошлого мог сказать, что он дожил до осуществления выраженной в его песне народной мечты? Советские поэты имеют на это право! И Леонидзе с гордостью мог перечитывать свои стихи 1930 года — призыв к реке Иори утолить жажду Кахетии — и другие свои стихи — 1951 года, в которых воспел ту же Иори, «влажным жемчугом» хлынувшую в Самгорский канал!

«Залежи тысячелетние и целину поднимающий»,— говорит поэт, обращаясь к своему современнику — секретарю районного комитета партии. Мне думается, однако, что секретарь райкома с не меньшим основанием мог бы сказать то же самое Георгию Леонидзе.

«Залежи тысячелетние» Леонидзе поднимает не только в поэтических своих сочинениях. Он замечательный знаток грузинской истории и народного эпоса. Талантливый исследователь грузинской литературы и культуры, автор великолепных работ о поэтах XVII—XIX столетий — Пешанги, Иосифе Тбилели, Бесики Габашвили, об ашуге Саят-Нова, о Николозе Бараташвили, об Александре и об Илье Чавчавадзе, о Сулхане-Саба Орбелиани, о связях грузинской и русской культур — о Грибоедове, Пушкине, о грузинском «первопечатнике» Антимозе Ивериели, которого под именем Антима чтит вся Румыния как своего великого просветителя. Об изысканиях Георгия Леонидзе, о его упорном собирании материалов о великих писателях Грузии, о его кропотливой работе в архивах, о его научных открытиях можно было бы написать увлекательную статью. Умение читать документ, «воскрешать» историю, интерес к точно аргументированным фактам сделали его одним из крупнейших представителей грузинской литературной науки. Более двадцати лет поэт Г. Н. Леонидзе возглавлял Государственный литературный музей Грузии, академик Г. Н. Леонидзе руководил Институтом грузинской литературы Академии наук ГССР.

Много сделал он для изучения великого поэта Давида Гурамишвили, который еще юношей, бежав из лезгинского плена, попал в Москву, а потом поселился на Украине и до глубокой старости прожил в полтавской деревне Зубовке.

...В связи с юбилейной датой — мы отмечали двести пятьдесят лет со дня рождения Гурамишвили — в Киев прибыли делегации писателей из Грузии, Москвы, Ленинграда. Грузинскую делегацию возглавлял наш дорогой Георгий Николаевич Леонидзе, с головой, сверкающей серебром, и, как всегда, с юной свежестью впечатлений воспринимавший открытый перед ним мир.

Покуда мы мчались в Миргород (в Киеве к нам присоединились двадцать украинских писателей, и машины шли вереницей), за это время мы теряли Леонидзе раз шесть. То выяснялось, что он остался, чтобы расспросить в чайной какого-то повара о грузинских фамилиях, встречающихся на Полтавщине. То он кому-то сказал, что заедет в гоголевскую Диканьку и потом надеется, обогнав нас, побывать еще и в Сорочинцах. В Зубовке он ушел за несколько километров, чтобы своими глазами увидеть то, что открывалось взору Гурамишвили. В Полтаве... Но нет

никакой возможности рассказать здесь обо всем, что успел увидеть, услышать, узнать, обследовать этот представительный и легкий в движениях, маститый и в то же время молодой человек, неугомонный, неутомимый, неутолимый в своей любознательности.

Прошло месяца два. И мы прочли в газете небольшую поэму Леонидзе, написанную в форме путевого дневника, в которой он соединил итоги долголетних изучений Гурамишвили и благородные впечатления тех дней:

Мы в Миргороде... Давнее желанье
 Исполнилось. Еще детьми, за партой,
Стремились мы мечтой сюда — в те годы,
Когда впервые в сердце зазвучала
Могучей скорбью песнь «Давитиани»
И Гоголь нас пленил своей улыбкой...
Какое утро! Свежий ветерок
Играет легкой облачной куделью;
Высокие осины шелестят
Серебряной листвой. Хорол струится.
И слышу я, как Кацвия-пастух
Наигрывает в роще на свирели.

Удивительно! Серебряная листва осин, трепетные тополя, летящие гуськом, подобно журавлиной стае, «плакальщицы ивы» над Хоролом, чернота влажных пашен, червонное золото увядающей калины, разгул богатой украинской осени — этот простор, не замкнутый волнистой линией гор, органически входит в грузинскую поэтическую речь, и эти новые краски светятся и сверкают по-леонидзевски.

А он вспоминает, он говорит с читателем, обращается к Гурамишвили:

Вот это поле ты пахал когда-то...
Был человек добра — так нам сказали —
И потрудился, видим мы, немало...
Выращивал ячмень, и лен, и просо,
А если не бродил в твоих кувшинах
Тот буйный, сладкий сок лозы — ну что ж!
Он хлынул током огненных стихов!

И объясняет ему,— тот, умирая, этого не знал,— что он, Гурамишвили,

Восстал из пепла с громкой песней,
Возвысился, и горы пересек,
И встал, как брат, бок о бок с Руставели.

Так Леонидзе беседует и с Хоролом, и с нивой, и с украинской землей, и с людьми Украины:

Спасибо, братья, вам! Вы дали кров
Несчастному скитальцу, приютили
Изгнанника, бежавшего из плена,
Измученного злой судьбой страдальца,
С босыми, изъязвленными ногами,
Всем нам родного,
Нашу плоть и кровь!

И он сказал за всех нас то, что испытали мы, приехавшие на этот праздник из разных республик, когда, растроганные и взволнованные, стояли на трибуне возле ограды кладбища в Миргороде, перед лицом всего города, который пришел сюда, чтобы почтить память великого грузинского поэта, умершего более полутораста лет назад, но ставшего символом нашего слияния, нашего единства и нашей удивительной дружбы. И заключают это стихотворение возвышенные слова, с которыми обращается грузинский поэт к нашим друзьям — поэтам украинским:

Переплетем же струны наших лир,
Сольем сердца, как братья, воедино...
Сегодня слышим отклик из былого
Мы, зодчие невиданной любви!

1959

СВЕРКАЮЩЕЕ СЛОВО КАТАЕВА

Если даже не знать, кто и когда писал книгу «Трава забвенья», читатель опытный непременно почувствует глаз и руку Валентина Катаева и угадает стиль катаевской прозы 60-х годов. Да, Катаев удивительно точно умеет почувствовать время. А в искусстве это особо важное свойство любого таланта.

Но сколько художников, живописцев, музыкантов, поэтов, даже очень талантливых, способны угадать интересы и вкус только одного поколения! И тогда создания, вызывавшие споры и шум, словно меркнут и уходят со временем в прошлое. И вот еще одно свойство Катаева — книги его, всегда обращенные к своему времени, шире и долговечнее этого времени. И долго будут зачитываться повестью, озаглавленной строчкой из Лермонтова, все новые и новые поколения подростков. И всегда для них будет белеть одинокий парус. И всегда их сердца будут с гордостью биться от сознания приобщенности к величию революционных событий 1905 года. Долгая жизнь суждена этой книге, в которой грозно-прекрасное чередуется с удивительным разнохарактерным юмором — добрым и мягким, едким и острым, с тонкой лирикой, с нежной и легкой грустью воспоминаний о далеком романтическом детстве. В этой повести авантюрный сюжет выражен с такой пронзительной поэтической силой, что по емкости я сравнил бы эту книгу с поэмой: умный и сильный художник присутствует в ней ощутимо, первозданность и новизна мира передана сквозь детское восприятие, а серьезность и высокая цель сочинения далеко раздвигают его границы, делая очень значительным. Как повести больших русских писателей прошлого о их детстве адресованы читателям всех, без

различия, возрастов, так и «Белеет парус одинокий» был и навсегда останется явлением не детской, а явлением большой советской, большой русской литературы, одной из тех замечательных книг, которые обошли земной шар и не только рассказали о нас, но и проникли в тысячи сердец.

И понятно, что, закончив это пленительное повествование, Катаев не мог расстаться со своими героями, как не мог сразу расстаться со своим детством Горький, не мог Лев Толстой. Одесский гимназистик Петя Бачей и маленький рыбак Гаврик Черноиваненко переселились в новую повесть — «Хуторок в степи», в которой Петя попадает за границу, знакомится в Италии с Горьким, тайно отправляет письмо одесских большевиков во Францию Ленину, становится нечаянным свидетелем доставки в Россию нелегальной партийной литературы. В третьей части этой «симфонии» — Катаев озаглавил ее «Зимний ветер» — закадычные друзья призваны на германский фронт. 1917 год. Совершается великая революция, на Украине идет борьба за Советскую власть, в которой участвуют катаевские герои. В заключительной повести «Катакомбы» московский инженер Петр Бачей вместе с сыном в июне 1941 года попадает в город своего детства и силою обстоятельств оба — и сын-пионер и отец — принимают участие в героической обороне Одессы, где подпольным райкомом руководит бывший Гаврик — товарищ Черноиваненко. Новые события, новая героика показаны здесь сквозь восприятие Пети Бачея-сына, мальчика нового поколения.

«Волны Черного моря» — так озаглавил писатель эту свою эпопею, охватившую пятьдесят лет истории нашей партии и нашей страны, от первых проявлений политической активности пролетариата до конца Великой Отечественной войны. Это целая галерея достоверных и разнообразных характеров, история прекрасного черноморского города, история одной дружбы и великого испытания сердец. Но создавалась эпопея больше двадцати пяти лет, после первой части появилась четвертая, а уж потом средние две, прочитаны они были вразбивку. И, видимо, в сознании многих читателей так и не сложились в цельную, великолепно написанную картину богатой опытом и событиями жизни того поколения, к которому принадлежит сам Катаев. По-моему, они не получили еще должной оценки.

Сила этих книг в том, что жизнь предстает в них молодой и всегда удивительной, полной подвигов и высокой романтики. Романтика увлекает и в повести «Я, сын трудового на-

рода...», и в «Сыне полка», и в нестареющем романе о первой пятилетке «Время, вперед!», вдохновленном поездками на Днепрострой, Ростсельмаш, а более всего — на Магнитку.

Суров, лаконичен и потрясает Катаев в трагическом рассказе «Отче наш» — одном из лучших рассказов советской литературы. Заразительно весел в комедиях «Квадратура круга», «Растратчики», «Домик»... В молодые годы поэт, потом романист, новеллист, комедиограф, фельетонист, очеркист... И во всех решительно жанрах вы узнаете сверкающий катаевский стиль: сжатую, очень точную, деловую по тону речь, блещущую такой роскошью красок, таким изобилием наблюдений, подробностей, еще никем не осознанных и не схваченных и только им впервые описанных, что по изобразительной силе Катаев стоит в ряду с великими мастерами. Разве можно забыть, как под низким солнцем Черное море горит, словно магний. Или как деревья и люди кажутся нарисованными на зимнем тумане, точно на матовом стекле. Или страницу, где тюлька в рыбном ряду на одесском базаре сверкает грудами серебряной мелочи. Или ту, где на весенних пасхальных облаках вырисовывается боевой самолет. Можно ли позабыть светлые глаза прелестной девушки Валентины с черною косточкою зрачка; старый парижский дом, по-оперному освещенный одиноким фонарем, бросающим на его дряхлый фасад слабый световой веер, «сине-пороховые тучи», хлопца с наголо остриженной «бледно-голубой головой». Пуделя, оставляющего на зимнем девственно-белом тротуаре трефовые следы?! Они не забываются — тысячи этих уподоблений, сравнений, благодаря которым слово Катаева становится осязаемым, зримым, пластичным, цветным...

Совсем недавно Катаев обнародовал новое сочинение — «Святой колодец». Мастер напряженных и острых сюжетов, авантюрной интриги, эту вещь он пишет непринужденно, без прочных креплений, движимый ассоциативною связью. Многое наблюденное, перечувствованное, что не находило места в тугих условиях повествования сюжетного, ложится здесь, как на страницы записной книжки, заполняемой подряд в неторопливом движении мысли. Эта новая манера письма нисколько не отменяет для других случаев организованного сюжета. Просто каждый раз Катаев пишет по-новому.

«Маленькая железная дверь в стене» — книга, в которой писатель, внимательно прочитавший все воспоминания о Ленине, прочитавший ленинские труды, побывав в

местах, где Ленин жил за границей — во Франции и на острове Капри,— силой художнического воображения оживляет письма и фотографии, сопоставляет свидетельства современников, следует мыслью за Лениным как биограф-художник, для которого факт не существует отдельно и умозрительно, а связывается в живую целостную картину. «Тема Ленина огромна, необъятна, а эта книга не исторический очерк, не роман, даже не рассказ. Это размышления, страницы путевых тетрадей, воспоминания, точнее всего — лирический дневник, не больше. Но и не меньше»,— замечает Катаев в начале этого превосходного сочинения. Превосходного потому, что форма рождена неповторимым, удивительным материалом, великою темой, а не подчиняет новый, еще небывалый образ традиционным законам жанров. Катаев создает для него небывалую форму. Изобразительные средства неисчерпаемы — вот о чем говорит разнообразие приемов Катаева, богатство его стилей, его раскованность, та раскованность, которая идет от блестящего мастерства писателя, знающего цену сюжету и одинаково умеющего двигаться и по прямой, и вычерчивать сложную линию.

И теперь «Трава забвенья» — художественная автобиография, созданная семидесятилетним писателем,— удивительная по своей свободной манере, по «музыкальной» структуре, по умению то замедлять изложение, то слегка торопить его, и возвращаться к началу, и достигать своеобразного «контрапункта», когда параллельно идут две темы... Остро ощущать ритм, делать паузы...

Поражает почти неправдоподобная яркость катаевской памяти...

И все-таки это не мемуары, а образы, подобные тем, какие являет лирическая поэзия. Ибо перед нами возникают давние события и юные пристрастия автора, пропущенные сквозь его зрелый талант, сквозь огромный художественный и жизненный опыт. И так же как луч, преломленный в грани стекла, откидывает радугу, так яркость и праздничность новой книги Катаева идут от преломляющей толщи лет и призмы его хрусталика. И от искусства видеть и вспоминать — вспоминать не все, а выбирая из вороха жизни то, что кажется ему интересным и важным сегодня. И свойства «Травы забвенья» определяет прежде всего этот художественный отбор.

Искусство Катаева в этой столь необычной книге — это искусство нового воспоминания, когда писатель не воспро-

изводит событие, как запомнил его тогда, а как бы заново видит и заново лепит его и пишет, как прозу, отбирая и добавляя детали, находя сверкающие слова — строит «картину». А это делает «Траву забвенья» явлением не мемуарной литературы, а литературы художественной. Валя Катаев в книге — это тот Валя, каким видит его Валентин Петрович Катаев теперь. Недаром герой временами превращается в Пчелкина, потом снова возвращается в «я» этой повести.

Совмещение великих событий истории и приближенных к глазу деталей образует глубокую перспективу. Катаев выбрал и расставил предметы, чуть сдвинул соотношения, кинул на события животрепещущий свет поэзии, и... искусство рассказывать о жизни стало правдоподобнее жизни. Тут правда. И вымысел. И поэзия. И мысль о жизни, об искусстве, о «новой оптике» писателя, об умении видеть, вспоминать и описывать, об умении ценить материал литературы — слово, язык — и осмыслить структуру произведения, его тему, сюжет, угол зрения на людей и события, внутренние связи повествования, форму — все это сделало книгу необычайно емкой и содержательной. Она многолюдна. Но из множества встреч своих за полвека Катаев выдвинул вперед две фигуры. Это — Бунин и Маяковский. И таких мемуаров тоже еще не бывало: мы следим за движением жизни молодого писателя как бы вокруг двух эпицентров в сложнейших условиях воздействия на каждую из трех этих орбит бурного революционного времени.

Живописец, воспроизводя на полотне ваше лицо, стремится не к документальному сходству, а к выявлению вашей сути и своего отношения к вам. Так и Катаев...

Книга сделана с таким виртуозным искусством, что кажется, она и писалась без остановок, с такою же непрерывной певучестью, с какою читается. И в то же время рассказана с увлечением, с отвагой, со счастливым чувством создания еще неизвестного, какое бывает только у молодых.

1967

РЕКОМЕНДАЦИЯ ПЕРЦОВУ ПЕТРУ ПЕТРОВИЧУ

Долго не мог я решиться напечатать этот рассказ, ибо и сам сознаю, что без живых интонаций, рассчитанных на устную речь, он поблек, онемел. Дело не только в том, ЧТО было сказано, но и КАК. Это КАК не менее важно — интонационные краски открывают далекие перспективы смысла, делают речь объемной, убедительной, многозначной. «Показать» Александра Александровича Фадеева на бумаге — «поведение» его лица, его взгляд, жест, передать его темперамент, темп его речи, дыханье, его голос и паузы я не могу. На бумаге! Но Фадеев этот рассказ слыхал. И смеялся:

— Не знаю, насколько это похоже по тембру и по манере — сам человек об этом судить не может,— говорил он.— Маршаку, например, кажется, что он у тебя не похож! И, конечно, ты в этом рассказе многое выпустил из того, что было в действительности, а кое-что, наверно, сгустил. Но если хочешь знать — характер того заседания ты схватил, в общем, верно. И я думаю, что мы тогда поступили правильно!..

Нет, решаюсь!

В конце 1942 года — это был, наверно, декабрь — в Москве, в Союзе писателей СССР, состоялось расширенное заседание секретариата правления с повесткой: «Прием в члены Союза».

Собрались в опустелом кабинете А. А. Фадеева. Богатых туркменских и узбекских ковров с вытканными изображениями Пушкина и Горького, которые украшали комнату в мирные годы,— этих ковров уже не было: их закатали в трубки и отправили далеко, в тыл. Теперь посреди кабинета стояла чугунная печка, из черных железных труб

в подвешенные на бечевках жестяные коробки стекали черные капли. Окна затягивали плотные бумажные шторы. Писатели были кто в чем: военные, чином побольше — в волчьих жилетках, среднего звания — в собачьих, помладше, вроде меня — в кроличьих. «Гражданские» сидели, не раздеваясь, в зимних пальто, которые за время войны потеряли свою новомодность и имели какой-то отчасти подержанный вид. Все похудели. Но разговоры шли оживленные, настроение было приподнято-деловое.

Пока рассаживались, Фадеев просматривал и обдумывал бумаги. Окончив, предложил приступить. Лицо его приняло сосредоточенно-строгое выражение.

— Товарищи,— сказал он.— Полтора года идет Великая Отечественная война. За это время мы потеряли третью часть нашего писательского состава. Сегодня мы собрались, чтобы впервые пополнить эту жестокую убыль в наших рядах... За время войны выросли новые кадры советской литературы — поэты, прозаики, очеркисты, которые работают в армейских и фронтовых газетах и на флотах, сражаясь не только пером, но, когда требует обстановка, бьются с оружием, не страшась смерти. Многие из них еще не члены Союза. Я думаю, что сегодня мы единодушно обсудим эти кандидатуры. Но тут есть несколько анкет писателей старшего поколения — не членов Союза, которые не воюют на фронте, но нужны нашей литературе. Поэтому, если нет возражений, я предлагаю разобрать эти заявления вначале... Анкета Бориса Глебовича Успенского, которого я лично рекомендовал бы принять в члены Союза. Это сын замечательного писателя-демократа Глеба Успенского, глубокий знаток творчества своего отца...

Асеев Николай Николаевич теноpово воскликнул:

— Саша, а что он написал сам?

— Коля,— отвечал Фадеев, и в интонации его был слышен упрек.— Ты же сам знаешь, что он ничего не написал. Но дело в том, что мы до войны не успели издать полное собрание сочинений и писем Глеба Успенского, у него чрезвычайно тяжелый почерк, и многие его сочинения содержат зашифрованный смысл, который способен понять только тот, кто был свидетелем создания этих вещей. Если мы потеряем Бориса Глебовича, мы не сможем после войны по-настоящему издать произведения его отца. Поэтому, Коля, сегодня принять в Союз писателей сына Успенского — это в известной мере все равно, что принять самого Глеба Успенского.

Радостно улыбнулся тому, что сказал, и тому, что собирался сказать, и добавил:

— К тому же ты знаешь, Коля, Борис Глебович — человек интеллигентный и много не съест!

Все засмеялись, проголосовали. Б. Г. Успенского в члены Союза приняли.

— Тут есть заявление Перцова Петра Петровича,— продолжал Фадеев, отложив бумаги Успенского.— Но рекомендаций у него нет, сочинений его никто не читал, изучить его труды, которых, кстати сказать, он не представил в комиссию, в настоящее время у нас не было никакой возможности. При этом он давно ничего не пишет. Последняя его книжка вышла в двадцать шестом году, а сейчас — сорок второй. Очевидно, нам следует воздержаться от приема Петра Петровича Перцова,— глаза его снова заиграли от смеха,— тем более, что один Перцов у нас в Союзе писателей уже есть!

Все захохотали, Фадеев всех громче своим пронзительным фальцетно-матовым смехом.

— Кто захочет высказаться по кандидатуре Петра Петровича? — спросил он, когда умолк смех.

Прокашлявшись от волнения, ибо к работе секретариата никакого отношения никогда не имел и намерение было дерзко, я все же решился:

— Александр Александрович! Можно? Я Перцова читал! Петра Петровича.

— Товарищи! — воскликнул Фадеев.— Заговорили немые. Ираклий! Ты же еще никогда не брал слова! Скажи, что ты про него знаешь?

Тут я выложил все, что помнил, главным образом по каталогу Публичной библиотеки, где одно время служил:

— Он был редактором журнала «Новый путь»... Это критик, поэт... Хороший знакомый Блока. В советское время у него была книжка про Третьяковскую галерею и мемуары...

— Да-да-да-да-да...— Фадеев поощрял меня, напряженно моргая.— А что ты читал из его сочинений?

— Просматривал когда-то про Третьяковскую галерею.

— И что ты можешь сказать?

— То есть как что?.. Это книжка о Третьяковской галерее, о картинах, которые там висят...

— Ты смеешься над нами, Ираклий! Неужели мы сами не в состоянии понять, что в книге о Третьяковской гале-

рее описывается Третьяковская галерея. Это же не рекомендация!

— Подробностей я просто сейчас не помню и книжку видел очень давно...

— Да. И он давно уже ничего не пишет и, вероятно, уже ничего не сможет дать нашей литературе?!

— По-моему,— вставил я,— он очень старый человек и, наверное, просто уже не может писать.

Фадеев взглянул в анкету:

— Простите, товарищи, это виноват я. Я не обратил внимания на то, что это очень древний старик, рождения 1868 года!.. Как жаль, Ираклий, что ты ничего больше не можешь сказать о нем. В какие годы издавался его «Новый путь»?

— По-моему, в девятьсот четвертом и в девятьсот третьем...

— Скажи скорее, что этот Перцов не участвовал в сборнике «Вехи»!

Это опасение рассеяли несколько голосов.

— Да, это я сам помню...— Фадеев подумал.— Жаль, что мы не знаем, с каких позиций написана книга о Третьяковке. Хотя, с другой стороны, нетрудно предположить, что картины Третьяковской галереи не дают повода для разговора об антинародном искусстве, а книга вышла в двадцать шестом году, и вряд ли он мог в ней выругать Третьяковскую галерею.

— Надо отложить это дело,— посоветовал кто-то из членов секретариата.

Фадеев снова подумал.

— Нет,— сказал он,— давайте решать сейчас. Рядом, так сказать, доживает свой век старый писатель, отдавший все силы делу литературы. Мы здесь будем изучать, что он там написал, а его за это время снесут на кладбище!.. Я думаю, что нам следует его принять!

Приняли.

Приняли еще несколько человек.

— Передо мной,— сказал Фадеев,— заявление крупнейшего советского библиографа Игнатия Владиславовича Владиславлева, которого я лично очень уважаю. Но, к сожалению, я *против* его приема в Союз писателей. Мы можем принимать людей, которые пишут. А библиографы регистрируют то, что написали другие. И если мы примем Владиславлева, мы тем самым откроем дорогу всем библиографам. Этого нам не позволяет устав.

Лебедев-Кумач возразил:

— Александр Александрович! — Сочный басок его прозвучал очень внушительно.— Давайте Владиславлева все-таки примем. Я согласен: он ничего не написал, но ведь и из нас никто без него ничего не написал.

Фадеев выпрямился.

— Василий Иванович,— сказал он торжественным голосом, обратив на него непроницаемый взгляд.— Если вы что-то написали при помощи Владиславлева, так вас за это в Союз писателей уже приняли!

Асеев все-таки возразил:

— Жалко, Саша! Давай примем его в виде исключения!

— Нет, Коля! — отвечал Фадеев полушутливо.— Давай исключим его из этого списка в виде принятия.

Еще несколько кандидатур обсудили. А потом принимали тех, кто находился в Действующей армии. И прошел этот прием очень единодушно, доброжелательно, благородно...

Через несколько дней вхожу я в столовую Союза писателей, выбрал свободный столик — подходит согбенный седенький старичок с маленькой бородкой, белые усики... С хозяйственным мешочком в руке.

— Скажите, пожалуйста,— спрашивает,— тут сами ходят получать суп или тут подают?

— Подают,— отвечаю.— И место это свободно.

— Можно сесть?

— Да, конечно!

— Тогда позвольте мне познакомиться... Перцов Петр Петрович...

— Боже мой! Петр Петрович!.. Как я рад! — говорю.— Я мечтал познакомиться с вами!

— Как! — Он смотрел на меня с удивленной улыбкой.— И вы? Вы обо мне тоже знаете? Мне казалось — меня все забыли. И вот, говорят, на секретариате какой-то военный фронтовик меня поддержал... Оказывается, знает меня... Вы — второй!

Я не стал объяснять ему, что я и второй и первый...

Мы довольно долго обедали. Потом я вызвался его проводить. Вышли на темную, заваленную сугробами улицу. Перцов со своим мешочком семенил в валенках и все поскальзывался. Держа его выше локтя, не давая ему опрокинуться навзничь, я отвел его на Плющиху.

А потом уехал на фронт и больше его не встречал. Спросил о нем однажды в отделе кадров, после войны... Умер.

А недавно, прочитав работу историка Н. Я. Эйдельмана, я узнал факты, которые кидают на облик Петра Петровича новый и неожиданный свет.

Жил во времена Пушкина стихотворец Эраст Перцов, «решительный талант» которого Пушкин очень хвалил. Известно, что это был человек, близкий к Пушкину. Так пишет о нем современник. Известно, что Пушкин был знаком с семьей Перцовых и был в его доме в Казани. Пушкин знал стихотворные «шалости» Эраста Перцова. Из этих «шалостей» политического характера до нас дошли только две. Одна из них называется «Об искусстве брать взятки». Кроме того, мне известно стихотворение Перцова, посвященное Пушкину. В нем около тридцати строк, и выражает оно восторг перед величием Пушкина. И есть в нем — в конце — обращенные к Пушкину чудесные строки:

Как часто юные поэты,
Плетя на твой узор цветы,
Кончают рифмами твоими
И рады б знать твои грехи,
Чтоб исповедоваться ими.

Вторично имя Эраста Перцова всплыло в 1860 году, когда выяснилось, что он и брат его — Владимир Петрович Перцов, видный петербургский сановник, были яростными врагами самодержавия и отважными корреспондентами Герцена. Петр Петрович Перцов — их племянник.

Иной раз кажется, что от пушкинской эпохи нас отделяют горы, громада лет. И вдруг видишь, что это — необычайно близко: Пушкин пожимал руку Перцову-дяде, а мы — Перцову-племяннику. И нить от Пушкина, от журнала его «Современник» к Союзу писателей, к Фадееву и Асееву оказывается очень короткой. Короче, чем кажется. А ведь это тоже пушкинские традиции, о чем, кстати, так любил говорить Фадеев. Только та из традиций, о которой мы вспоминаем не часто. И тоже ведь — эстафета общественной мысли и духовной культуры...

Впрочем, Пушкин не может быть далеко. Пушкин для нас всегда близко.

1968

ПУТЬ ЭЙХЕНБАУМА

Я назову статью, которую мало кто знает, кроме самого узкого круга специалистов. Она принадлежит замечательному советскому филологу, ученому мирового класса Борису Михайловичу Эйхенбауму, напечатана посмертно в одном из периферийных сборников и носит заглавие «Испанцы» Лермонтова как политическая трагедия».

В этой статье двенадцать страниц. Это выдающаяся работа, далеко выходящая за пределы изучения собственно Лермонтова, работа, в которой, если использовать выражение Гоголя, как в «выпуклой поверхности оптического стекла», в уменьшенном виде отразилась исследовательская манера Б. М. Эйхенбаума, его аналитический ум, сочетавшийся с конструктивным талантом, артистизм его мышления, его особое умение понять и объяснить факты литературы не в отдельности, а рассмотреть их как звенья историко-литературного процесса.

Сложность проблемы, поставленной в лермонтовских «Испанцах», проблемы, мучившей дотоле всех комментаторов этой первой юношеской трагедии Лермонтова, заключалась в том, что одни события, воспроизведенные в ней, относятся к XV столетию, тогда как другие датируются началом XVII. Оставалось объяснить эти анахронизмы ошибкою Лермонтова, незнанием фактов испанской истории. Комментаторы приходили в смущение, отвечали уклончиво. Занявшись этой проблемой, Борис Михайлович Эйхенбаум сумел ее объяснить. Оказалось, что историческая хронология и не входила в замысел автора, ибо «Испанцы» — не драма-хроника, а нечто вроде драматизированной романтической поэмы, в которой века и события

сгущены. Выяснилось, что это тот морально-политический историзм, который был так характерен для декабристов — для «Дум» Рылеева, для «Аргивян» Кюхельбекера, при котором анахронизмы не только допустимы, но и принципиально необходимы. Подчеркнув характерную для последекабристской литературы особенность — перерастание политической трагедии в философскую, Б. М. Эйхенбаум установил, что уже с «Испанцев» для лермонтовской драматургии центральной проблемой становится проблема добра и зла. И не только в их отвлеченном значении, но и в связи с той конкретно-исторической обстановкой, в которой развивалось творчество Лермонтова.

Эту статью об «Испанцах», мне кажется, можно считать образцовой. Ибо куда легче выяснить, на какие материалы опирался автор, со скрупулезною точностью воссоздавая то или иное событие, нежели идти от обратного: выяснить, почему он неточен, установив, что неточность эта имеет принципиальный, исторически объяснимый смысл.

И эта, и многие другие статьи, книги, открытия, соображения, исследования Бориса Михайловича Эйхенбаума вспомнились в связи с восьмидесятой годовщиной со дня его рождения. Если литератор в этот день здравствует,— такая дата отмечается непременно. Если его с нами нет,— в случаях особых. Восьмидесятилетие Бориса Михайловича Эйхенбаума, скончавшегося в 1959 году, составляет именно этот особый случай. И талант, и работы его (прежде всего о Лермонтове и Льве Толстом), вклад в литературу, в науку, широта его интересов, личность его живы в памяти многих, и естественно желание читателей заново осмыслить его труды и оценить его полувековой творческий путь.

Слово «читатели» я употребил не случайно. Есть ученые, пишущие более для ученых людей, для студентов, для узкого круга специалистов. Даже в области гуманитарных наук. Б. М. Эйхенбаум — выдающийся исследователь литературы, историк и теоретик, редактор, текстолог и комментатор, увлекательнейший лектор и публицист — был блестящим писателем, писателем, для которого материалом и темами служили создания классической и современной литературы, закономерности литературного процесса, судьбы великих писателей прошлого, их идейно-литературные позиции, их общественное окружение, их быт. Я никак не умаляю этим его собственно ученых заслуг.

Но повторю: его знал очень широкий круг. Этот ученый, критик, исследователь живых явлений литературы (достаточно вспомнить монографию об Анне Ахматовой) излагал мысли увлекательно, остро, изящно, писал почти всегда полемически, заостряя свои положения против поверхностных и неисторичных работ, выдвигая множество новых проблем, призывая к пересмотру субъективных, устарелых, антинаучных взглядов. Чего бы он ни касался: сложных вопросов текста Льва Толстого, Пушкина, Лермонтова, Полонского, Тургенева, Щедрина, Лескова: запутанных проблем биографии,— все становилось привлекательным и доступным. Главы его специальных историко-литературных исследований читаются как роман. Но, помню, иные из них имели по десяти вариантов. Трудов, повторяющих общие рассуждения, Эйхенбаум не писал никогда. Все, что им создано, охватывает широкий круг явлений и тем и зиждется на непоколебимом убеждении, что литература должна изучаться не только в общественной своей функции, но и как таковая, как искусство слова, имеющее свои особые, внутренние законы.

В первые послереволюционные годы Б. М. Эйхенбаум выступал как один из лидеров «формальной школы», призывавшей к изучению имманентных законов развития литературы, структур литературных произведений, техники писательского труда.

В те годы поверхностные интерпретаторы марксизма пренебрегали изучением формы, художественного качества, мастерства. В борьбе направлений возникали резкие и неправомерные противопоставления содержания — форме и формы — содержанию. В пылу спора стороны упрощали тезисы, заостряли формулировки, научные вопросы решались в атмосфере накаленной полемики. В результате над вопросами теории литературы возобладало изучение исторического процесса, и лишь в более близкие нам времена наряду с изучением исторического процесса теория литературы возродилась вновь в университетских курсах, в трудах филологических институтов.

Наука не стоит на месте. Время выдвигало новые проблемы. Формалисты эволюционировали. Борис Михайлович Эйхенбаум, выступавший в 20-е годы с боевыми программными работами в защиту формального метода, в дальнейшем пришел к изучению политического смысла лермонтовской поэзии и глубокому анализу ленинских статей о Толстом. Совершилось это не под влиянием конъюнктур-

ных соображений — безупречная принципиальность, прямота характера и общественного поведения Б. М. Эйхенбаума начисто исключали это! Совершилось это в силу внутренней эволюции, чуткого отношения Бориса Михайловича к проблемам истории.

Эволюция большого ученого не только не освобождает — она налагает на нас обязанность объективно подойти к его творчеству в целом и взять у него то ценное, что заключено и в ранних его работах, таких, к примеру, как блистательная «Мелодика стиха», не только не утратившая новизны, но приобретающая значение особое именно в наши дни, когда советская наука разрабатывает сложные проблемы стиховедения на новой научно-философской основе.

В дни, когда писались программные работы формалистов, в фонетическом кабинете Ленинградского университета профессор (позже — академик) Лев Владимирович Щерба вел семинар на тему «Лингвистическое истолкование стихотворений Пушкина». Никакого отношения к формальному методу в литературе Л. В. Щерба не имел ни тогда, ни впоследствии. Тема его особых возражений не вызывала, но интереса тоже не вызывала: казалось, что ученый проходит мимо целей, стоящих перед нашей наукой. Его занятия не посещались. Сегодня выясняется, что Щерба — предтеча современной структурной лингвистики, что его учение о «грамматической правильности» или «отмеченности» лежит в основе современных лингвистических представлений. В те годы он многими почитался за чудака.

Недавно переиздана работа Юрия Николаевича Тынянова «Проблема стихотворного языка». Она глубоко современна. И нынешнее стиховедение развивается, в значительной степени опираясь на труд Тынянова, опередивший свое время на сорок лет. То же относится ко многим историко-литературным работам Тынянова, с которыми тесно связаны его романы о Кюхельбекере, Грибоедове, Пушкине; к исследованиям Виктора Борисовича Шкловского.

Ничто не может воскресить формальную школу. Попытки такого рода неисторичны и безуспешны. Это относится к любому явлению. История не течет вспять. Повторений в ней не бывает. Но отнестись хозяйственно к собственному наследству, принять ценности, накопленные талантливыми филологами, пересмотреть их, дать им правильную оценку — наша обязанность.

В некоторых западных университетах изучают раннего Эйхенбаума, противопоставляя ему его же собственные позднейшие работы. Это неправомерно. В ходе времени он накопил новый исторический — душевный и умственный — опыт, и противопоставлять позднего Эйхенбаума Эйхенбауму молодому оскорбительно для его памяти. Он был принципиален, и честен, и прям. Он не написал ни одной строки, в которую он не верил. И произвольное «рассечение» его на части — это замаскированная форма непризнания нашей культуры и достижений нашей литературной науки.

Нет, только объективное отношение способствует утверждению истины.

1966

О БИОГРАФИЧЕСКОМ ЖАНРЕ

Кажется, самая краткая надгробная надпись, какую знала Россия до смерти Льва Николаевича Толстого,— надпись, составленная Державиным:

ЗДЕСЬ ЛЕЖИТ СУВОРОВ

Не Александр и не Васильевич, не генералиссимус, не князь Италийский, не граф Суворов-Рымникский, а просто Суворов.

На могиле Льва Николаевича нет и этого. Только — зеленый холм. Как он хотел: чтобы похоронили в яснополянском лесу. На краю оврага, который был ему мил с самого детства. Чтобы был зеленый бугор. И без слов.

И весь мир знает, что лежит здесь Лев Николаевич Толстой. И нескончаемо идут люди к этой безыменной могиле. И стоят перед зеленым холмом, являющим символ величия, могучий апофеоз долгой, прекрасной и мучительно трудной жизни.

Толстой сам творил свою биографию.

Если бы другой старик ушел из дому, простудился бы и умер дорогою — говорили бы, что причиной тому семейные неурядицы и старческие явления. Но поскольку в слове ТОЛСТОЙ заключен целый мир представлений, гений Толстого, личность его, его книги, искания, ошибки, победы — человечество называет это уходом Толстого и даже теперь отирает слезы, читая о том, как Толстой умирал на чужой станции и как мир следил за последними биениями его сердца.

Уход Толстого из дому и смерть в пути — это взлет, это вызов смерти, вызов эпохе, высокое выражение независимости. Биография, которую написал Виктор Борисович

Шкловский, не тем хороша, что написана в толстовском стиле; стиль Шкловского совершенно другой. Но она полна глубоких мыслей о писателе и о его пути, она повествует о том, что думал Толстой о себе и о людях, о нравственности, о книгах — своих и чужих, о бессмертии. Нужно ли нам стремиться свести все возможные биографические повествования к одному типу — «новейшей биографии», для которой характерен «полифонизм», нужно ли утверждать, что в «монологичности» книги Шкловского о Толстом ее «роковой недостаток». А я вот считаю, что книга Шкловского — книга большая, книга-удача. Она написана из другой эпохи, осмыслившей путь Толстого. И вести «диалог» с Львом Толстым для биографа не обязательно.

Еще при жизни Толстого его секретарь П. Н. Бирюков начал составлять его биографию. Она точна. Полна фактов. Но ее не читают. Еще полнее — хронограф, составленный другим секретарем писателя — Н. Н. Гусевым. Они незаменимы для справок, содержат тысячи фактов, множество дат, имен. Но биографии нет. Потому что нет образа Льва Толстого. Потому что задача биографа отобрать из россыпи фактов самые главные. Связать их. Осмыслить. Создать образ. И рассказать судьбу. А трудясь, всегда помнить: как не каждый исторический факт — историчен, так не каждый биографический факт биографичен.

Однако не у каждого, даже большого, писателя есть большая судьба. Все читали «Обломова» и «Обрыв». Но не многие помнят, что автор этих романов Иван Александрович Гончаров умер в 1891 году, что он был чиновником «цензуры иностранной». И это понятно. Романы Гончарова не соотносятся с жизнью их автора. И еще потому, что жизнь Гончарова лишена внешнего динамизма. И, наконец,— статья Добролюбова «Что такое обломовщина?» навсегда прикрепила писателя к 1859 году.

Полная бурь душевных, лишена внешнего драматизма и биография Ф. И. Тютчева. Его дипломатические успехи не отвечают его стихам, тогда как судьбы Радищева, Рылеева, Бестужева-Марлинского, Александра Одоевского, Грибоедова, Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Шевченко, Полежаева, Чаадаева, Герцена, Огарева, Белинского, Чернышевского, Добролюбова, Достоевского, Некрасова, Льва Толстого, Блока, Горького, Есенина, Маяковского — это биографии трагические и героические, биографии-судьбы, сливающиеся с биографиями великих стихов и великой

исповедальной прозы. Полна драматизма судьба двадцатидвухлетнего Веневитинова, которую друзья поэта окружили еще и романтическим ореолом. Поэт влюблен в красавицу меценатку. Она холодна к нему, но дарит ему на память привезенный из Италии перстень, снятый с пальца юноши, чьи останки были найдены во время раскопок Геркуланума, засыпанного пеплом Везувия в 79-м году нашей эры. Веневитинов обращается к перстню в стихах, сравнивает свою судьбу с судьбою того, кто носил этот талисман прежде. Друзьям Веневитинов говорит, что наденет перстень в день свадьбы или кончины. И вот настает смертный час. Веневитинов в беспамятстве и в жару. Друзья надевают на его руку перстень. Поэт открывает глаза: «Разве я сегодня венчаюсь?» И умирает. Более ста лет спустя прах Веневитинова переносят с одного московского кладбища на другое. Открывают гроб. И видят на пальце скелета перстень. Какой драматический эпизод дарован биографу Веневитинова. Какая судьба ждет описания! Какая грозная тайна окружает эту внезапную и трагическую кончину. А между тем, если бы Веневитинов прожил не двадцать два года, а пятьдесят два или семьдесят два — еще неизвестно, как совершалась бы его дальнейшая эволюция и как судьба его и личность его отразились бы в истории русской поэзии и общественной мысли. Ведь он и в дальнейшем мог оставаться в одном стане с Погодиным и Шевыревым...

Я думаю, что лучшая биография поэта — это его стихи, в которых он является перед нами таким, каким был и каким *хотел* быть. Но часто случается, что поэт истребляет первые свои опыты, а мы, с трудом отыскав немногие уцелевшие экземпляры книги, вставляем в собрания сочинений творения неопытного пера. Некрасов стыдился первых своих стихов — мы их печатаем. Лермонтов, как вы помните, отобрал для печати из всего им написанного две поэмы, два с половиной десятка стихотворений и «Героя нашего времени». К этому можно прибавить запрещенные цензурою «Маскарад», «Демона», «Смерть Поэта», ну еще альбом последних стихов, которые он не успел напечатать... Нет, мы печатаем все! Спору нет: в академических изданиях надо публиковать каждую строчку. Но в изданиях, обращенных к массовому читателю,— избранное. Почему мы собираем комиссию, чтобы обсудить — вправе ли мы поставить тире или точку, пропущенную поэтом ошибкою, и не берем в расчет его вкуса и воли, когда речь идет

о забракованных им томах стихов и поэм? Биограф должен помнить совет Пушкина и «быть заодно с гением».

Я не касаюсь здесь жизнеописаний революционеров, ученых, изобретателей... Это — тема особая. Но, даже ограничив себя искусством, литературой, увидим всю трудность задачи.

Биографический *жанр* — понятие сложное хотя бы уже потому, что обнимает собою сочинения *различных жанров*. И действительно: разве строго научная биография и биографическая школьная повесть это одно и то же? Или роман-биография и пьеса, скажем, о Бернарде Шоу? Или биографический фильм? Это очень разные вещи и все — биографический жанр. Средства — разные. Цель одна — жизнь гения.

Автор строго научной биографии не только не ставит перед собою цели создать художественный образ, а, наоборот, старательно *избегает* этого. Примером такой биографии представляется мне жизнеописание Пушкина, принадлежащее перу замечательного пушкиниста Б. В. Томашевского,— оно предпослано однотомнику пушкинских сочинений. При чтении обращает внимание почти полное отсутствие эпитетов и вообще каких-либо оценочных слов. Но есть и другой тип научно-обоснованного повествования, когда автор *стремится* к созданию художественного образа. Тут можно было бы назвать немало работ, вышедших в серии «Жизнь замечательных людей». И прежде всего книги академика Е. В. Тарле «Наполеон» и «Талейран». Иные считают, что биограф создает не образ, а биографическую правду. Между тем тот же академик Е. В. Тарле, воссоздавая биографическую правду, создает образ. И не один Тарле. Биографическая правда отнюдь не мешает созданию образа.

Но мы отвлеклись...

Существует третий вид биографического повествования — я назвал бы его полунаучным. Это — последовательное изложение реальных биографических фактов, беллетризированное по манере с добавлением никогда не бывших в истории диалогов и внутренних монологов героя, для которых строительным материалом служат раскавыченные цитаты из писем, дневников, мемуаров и даже переведенных на язык прозы стихотворных цитат. К такому роду биографических сочинений относятся некоторые книги издательства «Детская литература»: жанр на титульном листе не обозначен, читатель не знает, повесть ли

он читает или основанный на действительных фактах биографический труд. Получая газетные вырезки, вижу, как часто рецензенты приходят в восторг от этих «открытий», от этих ранее неизвестных нам разговоров и «мыслей наедине». Чтобы не вводить в заблуждение читателей, надо, кажется мне, обозначать жанр книги на титуле или в рекомендательной аннотации от издательства.

К биографическому жанру относятся романы Андрэ Моруа, очерки Стефана Цвейга, повести и романы Ю. Н. Тынянова.

Романов-биографий в советской литературе довольно много. Но тыняновские я выделяю потому, что художественную их достоверность усиливает достоверность научная. И — первооткрытие ценнейшего материала.

Трагическая судьба В. К. Кюхельбекера отразилась и на судьбе его сочинений. Послепушкинским поколениям читателей (и даже ученых читателей) его поэзия была неизвестна. Имя поэта-вольнолюбца, поэта-философа заслонили лицейские эпиграммы и репутация чудака. Тынянов первый начал изучать Кюхельбекера, стал первым его биографом, истолкователем и публикатором его сочинений, в руках Тынянова оказался почти весь кюхельбекеровский архив (этот архив пришел к нему после «Кюхли»).

«Кюхля» — создание выдающегося ученого и замечательного писателя. Легкость и блеск изложения, органическое владение языком той эпохи, ощущение, что Тынянов был очевидцем описываемых событий, знание всего, *что* окружало его героя и тех, *кто* его окружал, привели к тому, что книга, заказанная к памятной дате — столетию восстания декабристов — и предназначенная по договору для читателей школьного возраста, оказалась одной из самых замечательных биографических книг, высоким образцом биографической прозы. То же относится к «Смерти Вазир-Мухтара» и к «Пушкину». Жизненные и творческие пути Грибоедова и Пушкина исследованы блестящим ученым. В связи с этим и мысли их достоверны в глазах читателя столь же, как их портреты, нравы, костюмы, картины природы...

Тынянов увлекательно рассказывал о людях и замечательно изображал их — не только общих знакомых, но и тех, кого он не видел и видеть не мог. В его импровизациях оживали и Пушкин, и Грибоедов, и Кюхельбекер — все говорили голосом Тынянова и все были разные. Это умение отразилось в его сочинениях: книги высокого

художества и высокой исторической точности — они достоверны еще и в своих интонациях.

Как различны между собою книги биографические, становится особенно ясным, когда ставишь рядом «Сравнительные жизнеописания» Плутарха и «Марко Поло» Виктора Шкловского, «Жизнеописания двенадцати цезарей» Светония и ауэзовского «Абая», «Александра Иванова» Алпатова и исторический роман «Петр Первый» Алексея Толстого (он же и биография!).

Можно ли изучать биографический жанр, не учитывая огромного числа биографических пьес и сценариев? Вы скажете, что речь идет не о театре, не о кино, а о книгах. Но сценарии и пьесы — тоже литература.

Мне кажется, что где-то еще в 1940-х годах произошла, если годится здесь это слово,— известная девальвация биографического жанра в части, касающейся поэтов, музыкантов, художников... Общий недостаток этих спектаклей-портретов и фильмов-портретов — их сходство между собой. Во многих случаях это конфликт поэта (художника, музыканта) с царем. Подобная сюжетная основа, пригодная для 1920-х годов (плохая картина «Поэт и царь»!), не отвечает нашим представлениям о конфликте, ибо уже давно стало ясным, что это конфликт не только с царем, но конфликт с целым обществом. Стремление же показать чуть ли не всю жизнь художника приводит к иллюстративности, беглости. Отсюда — недостоверность характеров. Но, главное, мы не узнаем в этих произведениях Гения. Даже такие удачи, как образ Пушкина, созданный Всеволодом Якутом, находился в противоречии с текстом, потому что Пушкин разговаривал стихами А. Глобы. В этом смысле самым достоверным был Пушкин в пьесе М. А. Булгакова и в спектакле МХАТа «Последние дни». Потому достоверным, что в спектакле не было... Пушкина. Он был рядом, за дверью. О нем говорили другие. И только в одном театре Пушкин был гениален — в «Театре одного актера» — в театре Владимира Яхонтова.

В свое время широкое распространение приобрела книга В. В. Вересаева «Пушкин в жизни», смонтированная из мемуаров, писем, документов, расположенных в хронологической последовательности. И — ни одного слова от составителя. Это был намеренный уход от осмысления, от споров, от решения вопросов, связанных с отношением новой эпохи к литературе и, в частности, к творчеству Пушкина. Поэтический труд, вдохновенье, стихи — они в этой

книге не фигурировали. Читатель знакомился с Пушкиным-человеком, словно, говоря о Пушкине, можно не говорить о стихах, а судить отдельно о человеке! Отрывки были плотно «пригнаны» друг к другу. Неожиданных ассоциаций на стыках не возникало. Этот распространенный в те годы прием,— я уже говорил об этом,— Владимир Яхонтов использовал по-другому. Строя свои программы из стихов, писем, воспоминаний, документов, он сталкивал материал так, что на стыках рождались неожиданные ассоциации, сопрягались «далековатые ряды». Это был принципиальный отказ от объективизма. В сознании слушателей возникал новый глубокий смысл. В пушкинских программах Яхонтова (а их у него было несколько) возникал образ Пушкина вдохновенного, думающего, страдающего. Возникал образ гениальнейшего поэта. (Немалую роль играло здесь бесподобное чтение стихов!) Программа восхищала, проявляла наши чувства к Пушкину, рождала ненависть и презрение к его врагам. И, разумеется, возникал образ самого Яхонтова — художника тонкого, умного, смелого, глубоко современного. Яхонтов был верен исторической правде и верен нашему времени, хотя и не модернизировал Пушкина. Но мы восхищались: как гениален, как современен Пушкин — наш союзник, наша гордость, наш друг!

Это было тем более важно, что великие люди нередко стараниями биографов обретают психологические черты людей другого времени. Если эти сдвиги понятны и даже необходимы в художественных произведениях, то в документальном повествовании недопустимы. Интеллектуальный и эмоциональный тип меняется даже в пределах немногих десятилетий. Так, известный критик Константин Леонтьев отмечал, что Л. Н. Толстой, изображая события, связанные с 1812 годом, описывал при этом людей своего времени — людей 60-х годов. И очень остроумно доказывал, что Наташа Ростова не могла жить раньше Татьяны Лариной: внутренний мир Наташи гораздо сложнее, ибо олицетворяет другую, более сложную эпоху в развитии русского общества. (Очень тонкое наблюдение!)

С другой стороны: с каждой эпохой меняется уровень понимания. И будь то Гоголь, Достоевский или Блок — каждое новое поколение прочитывает в них то, чего не видели и не могли увидеть другие. Создавая их образ, биограф независимо от своего желания создает и свой собственный образ — образ автора или, как его иногда назы-

вают, «личность биографа». Без автора, без отношения автора к герою, без взгляда автора на предмет описания не будет образов ни героя, ни автора.

Снова напомню, что писал Лев Николаевич Толстой: «важнее, ценнее и всего убедительнее для читателя собственное отношение к жизни автора и все то в произведении, что написано на это отношение». Толстой говорит о произведении художественном, но не в меньшей степени это относится к биографии, потому что, оценивая и осмысляя подвиг художника, биограф измеряет эпоху, в которой жил великий поэт, критериями эпохи другой, когда биография пишется.

Какова доля художественности, предоставленная биографу? Какова при этом мера соприсутствия автора? Роль его размышлений? Где граница между необходимо-нужными фактами и теми, которые могут быть из жизнеописания исключены? Все это определяется прежде всего достоверностью образа и доверием к автору, которое должно рождаться уже на первых страницах книги. Кроме этих важных условий, есть и общие требования. Книга должна отвечать последним научным данным и быть достоверной, доступной и увлекательной для читателей самых разных уровней знаний.

С утверждениями, что биография может быть только художественной, полностью согласиться нельзя: мы уже показали, что она может быть и художественной, а может быть и строго документальной в зависимости от того, какую задачу ставит перед собою автор. Что «правда биографии богаче правды романа» — с этим я субъективно готов согласиться. И все же вряд ли нужно решать этот вопрос в категорической форме — какой жанр «правдивее». Несомненно одно: биография — сочинение историческое, и для нее обязательна верность историческим фактам.

Нам перечисляют непременные элементы, составляющие «новейшую биографию».— Портрет. Пейзаж. Композиция. Биографическое время. Проблема «соизбранности». Авторский стиль. Стиль героя. Стиль документальности окружения. Не забыты индивидуальные речи. И даже говоры и речения. Но чем больше об этом думаешь, тем больше приходишь к мысли, что нам предлагается некий, годный для всех, биографический эталон.

В свое время, еще в дореволюционные годы, А. М. Горький мечтал о создании серии биографических книг о великих людях и рассчитывал, что о Бетховене напишет

Ромен Роллан, о Колумбе — Нансен, об Эддисоне — Герберт Уэллс. Сам Горький хотел написать книгу о Гарибальди. Вряд ли он при этом рассчитывал получить схожие сочинения.

Впоследствии у нас, уже в советское время, по инициативе Горького стала выходить серия биографических книг «Жизнь замечательных людей». В них рассказано о великих героях. Героях, из жизни ушедших. Но каждая книга оптимистична, победна, ибо речь в них идет о бессмертии Гениев.

Что значит написать биографию?

Это значит показать, как формируется гений, побеждая внутренние противоречия, как преодолевает сопротивление. Написать биографию — это значит уловить момент вдохновения и взлета, знать героя как близкого друга, но писать о нем, глядя на него издали.

Впрочем, вообще-то нужна ли нам биография? Может быть, довольно общего представления об истории литературы, о музыке, о художествах. Существуют общие курсы, обзоры, учебники. Нет! Читателю непременно хочется знать, когда поэт написал стихи, и при каких обстоятельствах, и кто его окружал,— он хочет соотнести создание с личностью автора. Вот почему,— вот уже скоро два века,— людей занимает вопрос, кто был автором «Слова о полку Игореве». Вот почему так хочется знать фамилию того Шота из Рустави, который написал поэму «Витязь в тигровой шкуре». Кто был Руставели? Какова его судьба? Где родились образы его гениальной поэмы? Что видел он в жизни и где окончил свой путь? Вот почему так привлекает загадка Шекспира. Тот ли это, под чьим именем известны миру величайшие трагедии и комедии? Или Шекспир — псевдоним другого лица, подлинного имени и биографии которого мы не знаем.

Мы хотим знать решительно все о тех, кто создал великие поэмы, сонеты, симфонии, оперы, полотна, кинофильмы, пьесы!.. Биографии великих людей — это как бы ступени лестницы, по которым человечество поднимается, осознавая свой опыт.

1973

СЛОВО НАПИСАННОЕ И СЛОВО СКАЗАННОЕ

1

Если человек выйдет на любовное свидание и прочтет своей любимой объяснение по бумажке, она его засмеет. Между тем та же записка, посланная по почте, может ее растрогать. Если учитель читает текст своего урока по книге, авторитета у этого учителя нет. Если агитатор пользуется все время шпаргалкой, можете заранее знать — такой никого не сагитирует. Если человек в суде начнет давать показания по бумажке, этим показаниям никто не поверит. Плохим лектором считается тот, кто читает, уткнувшись носом в принесенную из дому рукопись. Но если напечатать текст этой лекции, она может оказаться весьма интересной. И выяснится, что она скучна не потому, что бессодержательна, а потому, что письменная речь заменила на кафедре живую устную речь.

В чем же тут дело? Дело, мне кажется, в том, что написанный текст является посредником между людьми, когда между ними невозможно живое общение. В таких случаях текст выступает как представитель автора. Но если автор здесь и может говорить сам, написанный текст становится при общении помехой.

В свое время, очень давно, литература была только устной. Поэт, писатель был сказителем, был певцом. И даже когда люди стали грамотными и выучились читать, книг было мало, переписчики стоили дорого и литература распространялась устным путем.

Затем изобрели печатный станок, и в течение почти пятисот лет человечество училось передавать на бумаге свою

речь, лишенную звучания живой речи. Возникли великие литературы, великая публицистика, были созданы великие научные труды, но при всем том ничто не могло заменить достоинств устной речи. И люди во все времена продолжали ценить ораторов, лекторов, педагогов, проповедников, агитаторов, сказителей, рассказчиков, собеседников. Возникли великие письменные жанры литературы, однако живая речь не утратила своего первородства.

Но увы! Время шло, люди все более привыкали к письменной речи. И уже стремятся писать и читать во всех случаях. И вот теперь, когда радио и телевидение навсегда вошли в нашу жизнь, литература и публицистика оказываются в положении довольно сложном. Благодаря новой технике слову возвращается его прежнее значение, увеличенное в миллионы раз звучанием в эфире, а литература и публицистика продолжают выступать по шпаргалке.

Я не хочу сказать, что живая речь отменяет речь письменную. Дипломатическую ноту, телеграмму или доклад, обильно насыщенный цифрами, произносить наизусть не надо. Если автор вышел на сцену читать роман, никто не ждет, что он его станет рассказывать. И естественно, что он сядет и станет читать его. И перед живой аудиторией и перед воображаемой — по радио, по телевидению. Но все дело в том, что текст, прочитанный или заученный, а затем произнесенный наизусть,— это не тот текст, не те слова, не та структура речи, которые рождаются в непосредственной живой речи одновременно с мыслью. Ибо писать — это не значит «говорить при помощи бумаги». А говорить — не то же самое, что произносить вслух написанное. Это процессы, глубоко различные между собой.

Статью, роман, пьесу можно сочинять, запершись ото всех. Но разговор без собеседника не получится. И речь в пустой комнате не произнесешь. А если и будешь репетировать ее, то воображая при этом слушателей, ту конкретную аудиторую, перед которой собрался говорить. И все же в момент выступления явятся другие краски, другие слова, иначе построятся фразы — начнется *импровизация,* без чего живая речь невозможна и что так сильно отличает ее от письменной речи.

Но что же все-таки отличает эту устную импровизацию, в которой воплощены ваши мысли, от речи, вами написанной, излагающей эти же мысли?

Прежде всего — *интонация,* которая не только ярко выражает отношение говорящего к тому, о чем идет речь, но одним и тем же словам может придать совершенно различные оттенки, бесконечно расширить их смысловую емкость. Вплоть до того, что слово обретет прямо обратный смысл. Скажем, разбил человек что-нибудь, пролил, запачкал, а ему говорят: «Молодец!» Опоздал, а его встречают словами: «Ты бы позже пришел!» Но раздраженно-ироническая интонация или насмешливо-добродушная переосмысляют эти слова.

Почему люди стремятся передавать свои разговоры с другими людьми пространно, дословно, в форме диалога? Да потому, что этот диалог содержит в себе богатейший подтекст, подспудный смысл речи, выражаемый посредством интонаций. Недаром мы так часто слышим дословные передачи того, кто и как поздоровался. Ибо простое слово «здравствуйте» можно сказать ехидно, отрывисто, приветливо, сухо, мрачно, ласково, равнодушно, заискивающе, высокомерно. Это простое слово можно произнести на тысячу разных ладов. А написать? Для этого понадобится на одно «здравствуйте» несколько слов комментария, как именно было произнесено это слово. Диапазон интонаций, расширяющих смысловое значение речи, можно считать беспредельным. Не будет ошибкой сказать, что истинный смысл сказанного заключается постоянно не в самих словах, а в интонациях, с какими они произнесены. «Тут,— написал Лермонтов про любовное объяснение Печорина с Верой,— начался один из тех разговоров, которые на бумаге не имеют смысла, которых повторить нельзя и нельзя даже запомнить: значение звуков заменяет и дополняет значение слов, как в итальянской опере». Эту же мысль Лермонтов выразил в одном из самых своих гениальных стихотворений:

Есть речи — значенье
Темно иль ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно.

Как полны их звуки
Безумством желанья!
В них слезы разлуки,
В них трепет свиданья.

Не встретит ответа
Средь шума мирского
Из пламя и света
Рожденное слово;

Но в храме, средь боя
И где я ни буду,
Услышав, его я
Узнаю повсюду.

Не кончив молитвы,
На звук тот отвечу.
И брошусь из битвы
Ему я навстречу.

Это из «пламя и света» рожденное слово — слово живое, устное, в котором интонация дополняет и расширяет значение обыкновенных слов. А стихотворение Лермонтова — это «гимн интонации», утверждение ее беспредельных возможностей!

Итак, интонация передает тончайшие оттенки мысли и тем самым усиливает воздействие слова при общении людей. Вот почему в разговоре обмен мыслями и взаимопонимание между людьми достигается легче, чем путем переписки, если даже они начнут посылать друг другу записки, сидя в одной комнате, на одном заседании. Потому что в устной речи *как* человек *произнес* очень часто превращается в *что* он сказал.

Что еще отличает устную речь?

Она всегда адресована — обращена к определенной аудитории. И поэтому в принципе представляет собою наилучший и наикратчайший способ выражения мысли в данной конкретной обстановке.

Читателя пишущий воображает. Даже если пишет письмо, адресованное определенному лицу. Собеседника, слушателя при живом общении воображать не приходится. Даже если вы говорите по телефону, он участвует в процессе рождения вашего слова. От его восприимчивости, подготовленности, заинтересованности зависит характер вашей беседы. Если аудитория перед вами, вам легче построить речь, урок, лекцию. Потому что вы понимаете, кто перед вами сидит: от этого зависят характер и структура речи, ее «тон». Вам ясно, как и что сказать этой аудитории. А ей легко следить за вашей мыслью, потому что вы приспособляетесь к ней, к аудитории, а не она к вам. Если же вы начнете читать, слушателям придется напрягать внимание. Потому что вы адресуетесь уже не к ним, а к некоему воображаемому читателю. И выступаете как исполнитель собственного текста. Но ведь даже и великолепного чтеца труднее слушать, когда он читает по книге. А если вы не владеете к тому же этим сложным

искусством, то и читать будете невыразительно, с однообразными, «усыпляющими» интонациями. Следовательно, если вы стали читать, аудитория слушает уже не живую речь, а механическое воспроизведение написанного.

В устной речи любое слово мы можем *подчеркнуть* интонацией. И, не меняя порядка слов, сделать ударение на любом слове, изменяя при этом смысл фразы. Можно произнести: «*Я* сегодня дежурю» (а не ты); «Я *сегодня* дежурю» (а не завтра); «Я сегодня *дежурю*» (в кино идти не могу). В письменной речи для этого необходимо поменять порядок слов в фразе или же каждый раз выделять ударное слово шрифтом. Таким образом, в устной речи расстановка слов гораздо свободнее, нежели в письменной.

Этого мало: устная речь сопровождается выразительным жестом. Говоря «да», мы утвердительно киваем головой. «Нет» сопровождается отрицательным «мотаньем» головы. А иные слова и не скажешь без помощи жеста. Попробуйте объяснить: «Идите туда», не указав пальцем или движением головы, куда именно следует отправляться. Я еще не сказал о мимике, которая подчеркивает и усиливает действие произнесенного слова. Все поведение говорящего человека — паузы в речи, небрежно оброненные фразы, улыбка, смех, удивленные жесты, нахмуренные брови,— все это расширяет емкость звучащего слова, выявляет все новые и новые смысловые резервы, делает речь необычайно доступной, наглядной, выразительной, эмоциональной. Вот почему, когда нам говорят: «Я самого Горького слышал, когда он делал доклад»,— то мы хорошо понимаем, что это больше, чем тот же доклад, прочитанный в книге. «Он слышал живого Маяковского» — это тоже не просто стихи в книжке.

Но для того, чтобы говорить перед аудиторией, нужно обладать очень важным качеством — умением *публично мыслить*. Это сложно, потому что перед большой или перед новой аудиторией выступающий часто волнуется, а для того, чтобы формулировать мысли в процессе речи, нужно владеть собой, уметь сосредоточиться, подчинить свое внимание главному, помнить, что ты *работаешь*. Зная заранее, о чем ты хочешь сказать, надо говорить свободно, не беспокоясь о том, получится ли стройная фраза, и не пытаться произнести текст, написанный и заученный дома. Если же не облекать мысль в живую фразу, рождающуюся тут же, в процессе речи, контакта с аудиторией не будет. В этом случае весь посыл выступающего будет

обращен не вперед — к аудитории, а назад — к шпаргалке. И все его усилия направлены на то, чтобы воспроизвести заранее заготовленный текст. Но при этом работает не мысль, а память. Фразы воспроизводят письменные обороты, интонации становятся однообразными, неестественными, речь — похожей на диктовку или на ответы экзаменующегося, который отвечает не мысля, а припоминая заученный текст. Если же при этом перед выступающим нет кафедры или стола, на который можно положить бумажку, то весь он, по образному выражению одного музыковеда, обретает такой вид, словно забил бумажку между лобной костью и полушариями мозга и хочет подсмотреть туда, отчего лицо его принимает выражение, несколько обращенное внутрь себя: «Ах, ах, что будет, если я забыл?»

Однако это вовсе не значит, что подняться на кафедру или трибуну можно не подготовившись. Нисколько! К выступлению надо готовиться тщательно и не только продумать, но, может быть, даже и написать текст, но не затем, чтобы читать его или припоминать дословно, а говорить, не опасаясь, что фраза получится не столь «гладкой», как письменная, что это будут иные, не закругленные периоды, что у речи будет иной стиль. Это хороший стиль — разговорный! Слова сразу подкрепят живые, непридуманные интонации, появятся жест, пауза, обращенный к аудитории взгляд — возникнут контакт и та убедительность, которая бывает только у *этого* слова, в *этот* момент, в *этой* аудитории.

Тем-то и сложно выступление по телевидению, что чаще всего приходится говорить, воображая аудиторию. Если же воображаемый контакт не получился, то выступающий начинает припоминать написанный текст или «диктовать» его — произносить толчкообразно, подбирать слова. Движение мысли затрудняет не столько волнение, сколько отсутствие аудитории. Тут помогает только одно — воображение: вы говорите, вас слушают!

То же отсутствие аудитории побуждает выступающих по радио читать по написанному, а не говорить, не импровизировать. И как сильно отличались передачи Сергея Сергеевича Смирнова, который «произнес» свою книгу по радио, рассказал ее прежде, чем написал!

Вопросу о «разговорности», необходимой и в устной живой речи, и в стихе, преимуществам непосредственного общения поэта с аудиторией Маяковский посвятил целую статью — «Расширение словесной базы».

«В. И. Качалов,— писал Маяковский,— читает лучше меня, но он не может прочесть, как я.

В. И. читает:

Но я ему —
На самовар

дескать, бери самовар (из моего «Солнца»).

А я читаю:

Но я ему...
(на самовар)

(указывая на самовар). Слово «указываю» пропущено для установки на разговорную речь. Это грубый пример. Но в каждом стихе сотни тончайших ритмических размеренных и других *действующих* особенностей, никем, кроме самого мастера, и ничем, кроме голоса, не передаваемых. Словесное мастерство перестроилось... Поэзия перестала быть тем, что видимо глазами,— пишет он в той же статье...— Я требую 15 минут на радио. Я требую громче, чем скрипачи, права на граммофонную пластинку. Я считаю правильным, чтобы к праздникам не только помещались стихи, но и вызывались читатели, рабчиты для обучения чтению с авторского голоса».

Почти все, о чем мечтал Маяковский, осуществилось. Публичные выступления поэтов и прозаиков, с его легкой руки, вошли в нашу литературную жизнь, стали нашей традицией. Мастера художественного чтения, какие в 20-х годах насчитывались единицами, составляют сейчас важный отряд искусства. Голос радио звучит надо всей страной. Миллионы людей собирают возле экранов каждый вечер дикторы телевидения. С каждым годом все больше мы *слышим* слово, а не только читаем его. Звуковое кино, радио, телевидение, звукозаписывающие аппараты соревнуются с газетой и книгой. Устное слово получило «тираж», во много раз превышающий миллионные тиражи наших книг и даже статей в газетах.

Но этому «звучащему слову» еще не хватает «устности». И в этом вина не актеров, не дикторов, причиной тому старая привычка авторов — писать, а не говорить, создавать тексты, рассчитанные на чтение глазами, лишенные живых интонаций, непринужденного построения живой фразы. Написанные без учета, что они будут произноситься вслух.

В чем же дело? Ведь в театр автор приносит пьесу, написанную языком, приближенным к разговорному. И считает это естественным.

Еще не привыкли. Не возникли еще радио- и телевизионные жанры литературы, не образовались традиции, не утвердились нормы новой литературной речи. И в результате диктор больше *вещает,* чем *говорит,* произносит написанное, рассчитанное на читателя, а не на слушателя. Но если писать по-другому, передача в эфире зазвучит как слово оратора, учителя, рассказчика, агитатора — мастеров не читать, а беседовать, говорить, а не произносить вслух. О такой разговорности и писал Маяковский.

Ведь чем богаче выразительные средства языка, тем более способен он раскрывать глубину мысли. Переходя с бумажного листа на «звучащую бумагу» — на кинопленку, на ленту магнитофона, на экран телевизора, материализованная в голосе актера, диктора, самого автора, письменная речь обретает все богатство разговорных интонаций, то есть те новые выразительные возможности, которыми письменные жанры литературы не обладают.

И в этом будет сила жанров, которые должны родиться на радио и на телевидении.

2

— Позвольте,— возразите вы мне,— а как же художественная литература? Разве она не передает интонаций в речи действующих лиц или в тех произведениях, где автор использует «сказ»— манеру устного повествования? Разве, читая «Мертвые души», «Войну и мир», рассказы Чехова, Горького, Бабеля, мы воспринимаем текст без интонаций? Ведь интонации здесь переданы не только в прямой речи действующих лиц, но и в авторских ремарках, поясняющих, *как* сказал герой ту или иную фразу, сопроводил ли ее улыбкой или покашливанием, или произнес, махнув безнадежно рукой, или удивленно подняв брови, или, наоборот, их насупив. Каждый автор по-своему воспроизводит интонации своих героев, но при этом каждый отбирает самое характерное в разговорной речи своего времени.

Справедливо! Надо четко отграничить письменную речь вообще от речи *художественной.*

Русская литература и в драматических диалогах, и в повествовательной прозе, и в стихе с необыкновенным искусством и полнотой отразила интонационное богатство живого народного языка. Возьмем Гоголя. «Вечера на хуторе близ Диканьки» писаны от лица пасечника Рудого Панька со всеми характеристическими особенностями его

устной речи. Пасечник, в свою очередь, пересказывает нам речи и Черевика, и Головы, и Каленика, и Солохи... Интонации устной речи, можно сказать, цветут и в диалоге и в повествовании. А если раскрыть «Ревизора», «Женитьбу», «Мертвые души» — тут Гоголь уж просто дал полный простор устной языковой стихии. Вот уж где речь каждого представлена со всеми интонационными тонкостями да так, что человек солидный и читающий обычно про себя, и притом с выражением лица самым серьезным и необыкновенно быстро, и тот, перелистывая однотомник Гоголя, остановится и, оборотясь к жене своей или к другой случившейся в комнате особе, воскликнет со смехом: «А ну, послушай-ка разговор Чичикова с Ноздревым, когда тот пришел к нему в гостиницу! Что за язык! Как живые!» И начнет читать вслух на разные голоса, да так, будто специально обучался художественному чтению.

Разговоры, в которых, по выражению Лермонтова, «значение звуков заменяет и дополняет значение слов» и которые без интонаций, по его мнению, «не имеют смысла», Гоголю удается передать с таким искусством именно потому, что, в отличие от Лермонтова, он делает упор на разговорность, описывает, а еще более «изображает» своих героев, пародийно сгущая их речи со всеми их особыми выражениями, словечками, недомолвками и даже передавая самую неспособность их вполне выразиться при помощи слов: тут и речь, от которой весьма веет книжностью, и отдающая канцелярскими оборотами, и построенная вся на преувеличениях в превосходной степени, и засоренная множеством слов, ничего ровно не значащих, и длинные периоды, искусно скрывающие отсутствие мысли, и речь отрывистая, состоящая из отдельных, не связанных между собой, предложений. В соответствии с замыслом Гоголя речи эти вызывают комический эффект и разоблачают ничтожество владетелей крепостных душ и чиновников, крупных, и менее крупных, и калибра совсем уже мелкого.

Но вот в «Шинели» — другой предмет и другая цель. И Гоголь показывает, как бедный Акакий Акакиевич изъясняется большею частью «предлогами, наречиями, и, наконец, такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения»: «Так этак-то...», «вот какое уж, точно, никак неожиданное, того...» Но, доведя здесь до крайности способ изображать в речи самое характерное, показывать не только *что* говорит персонаж, но еще более *как* он говорит это, Гоголь гениально представил забитое, *бес-*

словесное существо. Можно предвидеть возражение, что, дескать, прямая речь — диалог, монолог — всегда разговорна, а сказ ведется тоже от чьего-то лица, и при чем тут повествовательная проза?

Но у того же Гоголя повествование, которое ведется не от лица пасечника Рудого Панька, но от лица самого автора, все равно сохраняет все богатство и разнообразие разговорных оборотов и интонаций. Можно привести десятки, сотни примеров того, с каким блеском использованы им приемы устного рассказчика в стремительных по темпу, одним дыханием сказанных и в то же время подробнейших, обстоятельнейших описаниях-отступлениях.

Вспомним то место из «Мертвых душ», где почтмейстер высказывает свою удивительную догадку о том, кто таков Чичиков, неожиданно вскрикнув: «...знаете ли, господа, кто это? Голос, которым он произнес это, заключал в себе что-то потрясающее, так что заставил вскрикнуть всех в одно время: а кто? — Это, господа, судырь мой, не кто другой, как капитан Копейкин! А когда все в один голос спросили: кто таков капитан Копейкин? — почтмейстер сказал: так вы не знаете, кто такой капитан Копейкин?

Все отвечали, что никак не знают, кто таков капитан Копейкин.

«Капитан Копейкин»,— сказал почтмейстер, открывши свою табакерку... «Капитан Копейкин»,— повторил он, уже понюхавши табаку...» и т. д.

Все это вовсе не значит, что речевая характеристика должна обязательно строиться на преувеличении речевых недостатков и что она может быть только разоблачительной, а отношение автора к персонажу, как у Гоголя, только ироническим и никаким другим. В прозе Достоевского, Льва Толстого, Чехова, Горького, Бунина, Алексея Толстого, Шолохова, Катаева, Казакевича, Антонова своей, индивидуальной, речью характеризованы решительно все персонажи. В «Войне и мире» своя особая речь и у Кутузова, и у Багратиона, и у Каратаева, и у Пьера Безухова. Даже члены одной семьи — Наташа, Николай и Петя Ростовы — и те, сохраняя общий семейный стиль в разговоре, в то же время говорят каждый по-своему. Вспоминая роман, мы представляем себе его не только в зримых образах. Мы слышим голос старого князя Болконского — когда он начинает возражать раздраженно и крикливо, Ахросимову с ее решительным и громким разговором. У капитана Тушина «тон задушевный», и как хорошо выра-

жает он его деликатность! А когда Андрей Болконский слышит сначала его голос в сарае — слабый, тонкий, нерешительный, а потом наблюдает его в бою, как поражает читателя — по контрасту — спокойное мужество капитана Тушина, самоотверженное исполнение им своего долга. Что же касается Денисова, то его грассирование Толстой воспроизводит на протяжении всего романа.

Итак, каждый наделен собственной речевой характеристикой. И все вместе они говорят иначе, чем говорит в романе сам Лев Толстой. Ибо диалог, использующий словарь и синтаксическую структуру разговорной речи, резко отличается от словаря и структуры повествовательной прозы Толстого. При всей ее свободе, сохраняющей стиль устной речи Толстого и в длинных периодах, и в накоплениях однотипных фраз («как ни старались люди... как ни счищали... как ни дымили... как ни обрезывали...» и т. п. в «Воскресении»), она в то же время гораздо более, чем речь персонажей, обусловлена нормами литературного языка.

Если автор умеет слышать живую речь и воспроизводить ее в книге, сообщая каждому лицу только ему присущие характерные особенности, его герой своей речью обогащает язык литературы. Наоборот, герой вымышленный, не увиденный в жизни, а предположенный, писанный без всякой «натуры», неизбежно наделяется авторской речью, причем у такого автора все герои говорят одинаково, несмотря на то, что действуют в разных книгах, эпохах и городах.

Мощное наступление разговорной речи на стих в XX веке произошло в поэзии Маяковского. Ныне Твардовский на тех разговорных интонациях, которые до сих пор господствовали, пожалуй, в сказках, строит в своих поэмах и повествовательный стих и диалог, причем наделяет героев такими индивидуальными голосами, что Моргунка и Теркина не спутаешь никак, хотя оба смоленские и одного социального происхождения.

В драматическом произведении речь персонажа становится главным средством раскрытия характера, ибо еще более, чем в поступках, характер обнаруживается в диалоге. В ином случае пришлось бы сделать вывод, что в драмах со сложным детективным сюжетом характеры раскрываются полнее, чем, скажем, в пьесах Чехова или Горького. По счастью, опыт театра доказывает, что это не так. Развитие действия в диалоге даже и при отсутствии внешних происшествий способно вызвать куда больший интерес, чем сцены с переодеваниями и преследованиями.

Правда, для этого каждый персонаж должен быть наделен собственной речью, а не теми нейтральными репликами, которые произносятся лишь в интересах развития сюжета и писаны без уважения к труду актера.

В спектакле «На дне» действия как цепи развивающихся событий нет. Люди живут в ночлежке, приходят и уходят, сегодня, как вчера, случайные сожители по койке. Характеры выявляются в деловых репликах, в задушевных разговорах — в сложных отношениях этого коллектива, объединенного общей социальной судьбой. Все действие пьесы заключено в точной, образной, глубоко индивидуализированной речи каждого персонажа. Вспомним, как читает великий Качалов беседу Сатина и Барона! Два разных человека, два характера, два мира, две философии. «Событие не обязательно должно произойти в сюжете. Оно может произойти и в диалоге». Эти слова, слышанные мною в 1935 году от самого Алексея Максимовича, сказаны были по поводу устного рассказа, построенного на диалоге, но выражали они драматургические принципы Горького. Вот почему с напряжением смотрятся горьковские пьесы, в которых развития внешнего сюжета совсем почти нет. Зато в диалоге свершаются такие конфликты, которые в течение вечера разделяют действующих лиц на два лагеря, два мира — тружеников и собственников. Фраза: «Человек — это звучит гордо», сказанная в ночлежном подвале человеком в лохмотьях, составляет в спектакле момент самого высокого напряжения.

Эти слова стали всемирно известным афоризмом. Но не всякой даже и мудрой фразе суждено стать разговорной, «крылатой». Для этого сама она должна быть разговорной — и по лаконичности, и по структуре, и по интонации. Если вспомнить имена Крылова, Грибоедова, Гоголя, Щедрина, Горького, Маяковского, Бабеля, Твардовского, Исаковского, чаще всего в разговоре цитируемых, станет ясным, что в повседневную речь народа входят цитаты из произведений, в которых широко использованы разговорные интонации, что из хорошо написанных произведений народ запоминает наизусть то, что в них «хорошо сказано».

3

Когда мы говорим на собрании, в кругу друзей, сослуживцев, мы импровизируем в соответствии с вниманием к нашим словам, в соответствии с обстановкой. Читая лек-

цию, можем слегка затянуть ее или окончить на несколько минут раньше. Но когда выступаешь по телевидению, тебя видят, можно сказать, «от Урала до Дуная» и даже дальше того, и думаешь, как уложиться минута в минуту, во рту начинает пересыхать, и помочь может только незаметно положенная под язык крупинка обыкновенной соли. И совершенно понятно, почему мы так рвемся произносить написанный текст. К тому же мы слишком уважаем гладкость нами же написанной фразы, чтобы легко от нее отказаться. А кроме того, текст уже читан, одобрен... лучше не сочинишь. Между тем по самому смыслу дела выступающий должен с телезрителем говорить, а не читать перед ним, даже наизусть. Если вы говорите — отношение к вашим словам другое. Такова природа непосредственного общения между людьми. Но об этом речь у нас уже шла.

Недавно я оказался в положении самом жалчайшем. Обращаясь к телезрителям, я сказал, что не собираюсь сегодня выступать перед ними, «а хотел бы кое о чем посоветоваться». И тут забыл свой точный — написанный и уже одобренный — текст. Посмотреть в бумажку — значит провалить выступление. Отхлебываю чай... И люди опытные заметили, что я смотрел не вниз — в бумажку, а заглядывал наверх — под лобную кость, в надежде увидеть там знакомый, завизированный текст... Настаиваю: привычка наша дословно воспроизводить заготовленные фразы противоречит самой природе выступления по телевидению.

Еще об одном условии. Человек, привыкший общаться с аудиторией, мучается, видя перед собою только красный глазок телекамеры. Говорить без аудитории, без контакта, воображать аудиторию трудно. Правда, можно было бы посадить в студии несколько человек, подобных тем, что слушают выступление у себя дома. И, не глядя на эту «микроаудиторию», выступающий будет адресовать ей свои слова. Нет! Не пригласят гостей в студию! Отчего? Из опасения, что кто-нибудь из них кашлянет или, не дай бог, засмеется. Другое дело, если бы их показывали на экране. Опять нельзя: тогда это будет уже не студийная передача. Если же аудитория в студии, то считается, что она должна что-то делать, реагировать, участвовать в разговоре. Другими словами, «быть» в передаче. Но неужели так страшно, если кто-нибудь откашляется или подвинет стул, а телезритель не увидит, кто это сделал? Все время мы сталкиваемся с этим стремлением устранить из теле- и радиопередач все, чем сопровождается наша живая речь:

пересказал фразу, стукнул рукою по столу, засмеялся — «нельзя!». Из магнитной ленты вырезают иной раз такие важные элементы речи, как придыхание.

Отыскались неизвестные записи Владимира Яхонтова, замечательного чтеца. Голос его был записан на диски еще до войны. Диски оказались в состоянии неважном. Переписали на магнитную ленту — звучание улучшилось. Но подряд стихотворения давать нельзя: одно звучит ярко, другое — матово, одно — выше, другое — ниже. Передачу можно было построить, проложив между отдельными записями другой голос. Поручили это дело мне. После перехода на другой тембр дефекты записей Яхонтова уже не слышны. Пустили передачу в эфир — годится! Хотели включить записи в «золотой фонд» — не прошли. Не то качество записей Яхонтова. «Вас можно в «золотой фонд». А Яхонтова нельзя».

Но ведь его нет на свете! И другого Яхонтова нет и не будет! Это все равно, что выбросить рукописи Пушкина из Пушкинского дома на том основании, что они дошли до нас в черновом виде и написаны Пушкиным не на машинке и не с одной стороны листа. Вот день, когда мне было стыдно, что я гожусь в «золотой фонд». Мне было стыдно «годиться»!

Коснусь еще одной стороны дела. Я имею в виду творческий облик нашего радиодиктора. Включите приемник. Наведите на первую программу Москвы. И большей частью мы сразу назовем имя диктора. Мы их знаем и любим. И потому им обязаны сказать, что в их речевой манере все больше и больше начинает ощущаться ненужное сходство. Основная причина все та же, о которой мы уже говорили,— однообразие конструкций письменных фраз. И отсюда неизбежное ограничение интонационного богатства живой разговорной речи. Но, к сожалению, утверждается, я бы сказал, и некий «эталон тембра». Высокий, теноровый, голос диктора Э. Тобиаша прежде воспринимался как один из голосов московского радио, ныне — как исключение. Утверждается «эталон манеры». А это происходит потому, кажется мне, что все дикторы выполняют в общем одинаковую работу — читают самые разнообразные материалы. Нет дикторских «амплуа». Но вот, скажем, документы государственной важности каждый раз читает один — Юрий Левитан, выдающийся диктор. И самый тембр его голоса, артикуляция, манера произносить фразу, интонационная окраска каждого слова уже предвещают значительность экстренного сообщения. Но у каж-

дого должно быть свое. Разве актер героического плана часто играет роли характерные или комические?

Задачи, стоящие перед диктором телевидения, еще сложнее и обширнее тех, что решают дикторы радио. Прежде всего заметим, что, обсуждая качества диктора телевидения, мы часто имеем в виду разные стороны его работы и поэтому в споре не всегда можем друг друга понять. Объясняется это тем, что диктор выполняет на телевидении целый ворох обязанностей: сегодня ведет программу, завтра читает сложный закадровый текст, комментирует телеспектакль, читает последние известия, объявления, рекомендует зрителю выступающего агронома, литератора, инженера. И ясно, что один великолепно читает сообщения ТАСС и хуже ведет концерт, другой особенно хорошо справляется с закадровым текстом. Третий рожден, чтобы беседовать с детьми. И уж совсем особое дело — принимать в студии гостей Центрального телевидения, просто, непринужденно, вести с ними беседу, определяя стиль и характер разговора. Может ли это входить в обязанности каждого диктора? Можно ли требовать от него универсальных качеств актера и собеседника?

Мне пришлось присутствовать как-то на конкурсе дикторов, объявленном Центральным телевидением. В студию входили и по очереди садились за столик молодые люди и девушки. К ним обращались с вопросом, что они выучили. Каждый читал кусочек прозы, басню или стихи — по своему выбору. Потом — несколько строк из сообщения ТАСС или телевизионное объявление. Их просили встать, оценивали рост и фигуру. Обсуждали их внешность, прическу. А когда спрашивали, что привело их на конкурс, выяснялось, что говорят они несвободно, невыразительно.

Мне думается, самый подход к выяснению дикторских данных должен быть совершенно другим. Подавших заявление на конкурс надо сперва приглашать для беседы. И не экзаменовать их, а поговорить по душам: на экзамене любой человек не говорит, а подыскивает слова. А уж потом, в другой раз, направлять на них свет, класть на лицо «тон» и смотреть, как они выглядят на телеэкране. Между тем их экзаменовали так, словно они собирались поступать в театральное училище имени Щепкина или имени Щукина. А как знать, может быть, этому соискателю никогда не пришлось бы читать с телеэкрана ни прозу, ни басни, но зато говорить, обращаясь к зрителю, или разговаривать в студии для телезрителя — это дело его, прямое и обязательное.

Результаты конкурса не удовлетворили комиссию, хотя среди претендентов были люди с несомненными актерскими данными. Но дикторами они стать не могли. Диктор представляет на экране не себя самого, а советское телевидение. Он должен быть свободным в разговоре, в манерах своих, непринужденным, интеллектуальным — он говорит от имени всей страны и на всю страну. Нина Кондратова, Валентина Леонтьева — дикторы Центрального телевидения, которые первыми вышли на телеэкран; они обаятельны, свободны в манерах, у них интеллигентная речь в самом настоящем смысле этого слова. Это с самого начала обеспечило успех, их популярность у телезрителей. Они как знакомые обращаются с телевизионной аудиторией, умеют создать атмосферу непринужденной беседы. Это уже не дикторы — это хозяйки студии. Они не объявляют гостей — они принимают их. Этими качествами обладала покойная Ольга Чепурова. Есть и другие дикторы, отвечающие этим критериям. Но подбор новых часто ведется по принципу внешних, а не радиоголосовых данных. А нам, зрителям, слушателям, не нужны двойники и дублеры... Нужны индивидуальности — новые, разные, непохожие. И мы снова приходим к мысли о необходимости расширять «амплуа» — на этот раз диктора телевидения. Почему мы признаем амплуа в театре? На эстраде? В литературе, в искусствах изобразительных? Автор скетча не пишет обычно трагедий. Карикатурист редко выступает в жанре батальном. Разве нельзя представить себе на экране в качестве диктора артиста Алексея Консовского? Разве не могли бы вести с экрана беседу Игорь Ильинский, Сергей Бондарчук, Дмитрий Журавлев? Или Александр Михайлов из МХАТа, Ариадна Шенгелая, Татьяна Самойлова? Я и сам понимаю, что у них другая профессия, которую они любят больше всего на свете и не собираются менять на профессию диктора. Понимаю, что это мечты. Но разве нельзя подумать о том, что люди разных индивидуальностей, разных характеров, разных манер пришли бы на наш телевизионный экран?!

Думается, что ограничение возрастных и внешних качеств дикторов определяет в известной степени критерий «телевизионной приемлемости» и в глазах зрителя. Все отклоняющееся от этой ежедневно утверждаемой нормы начинает казаться ему неприемлемым. Он начинает обсуждать внешность, черты лица, прическу, поведение, манеры применительно к практике телевидения, обращает внимание на

то, что прошло бы для него незамеченным, скажем, в кинохронике или в документальном кино. Если мы хотим привлечь на экран тысячи советских людей, которые будут делиться с нами своими впечатлениями и своим опытом, надо расширять семью дикторов, подбирая их, как в театральную труппу, в которой есть исполнители на самые разные роли.

Надо привлекать на телевидение людей, умеющих свободно строить беседу. Однажды кинорежиссер Сергей Юткевич принимал в студии Центрального телевидения французскую киноактрису Симону Синьоре. Он выступал как ее собеседник, ее переводчик, ее комментатор и как наш собеседник — сидевших по сю сторону экрана. Он объединял нас с гостьей, говорил с нами о ней, а с нею — о нас. Он сумел познакомить нас. И делал это все с такой простотой и непринужденностью, словно принимал нас и ее у себя дома. При всем этом он оставался режиссером Сергеем Юткевичем, который разговаривал с актрисой Синьоре,— это был разговор естественный и профессиональный. Такое выступление может служить образцом беседы по телевидению.

Есть и другие отличные собеседники: Евгений Рябчиков, который ведет себя в студии по-хозяйски, говорит свободно, непринужденно, находчиво. Или Юрий Фокин. Он беседует уверенно, изобретательно, живо! Когда выступают Фокин и Рябчиков, вы видите людей, умеющих говорить с той непринужденностью, с тем спокойствием, словно перед ними нет никакой телекамеры.

В своем разговоре и поведении мы не безразличны к телевизионной камере, к микрофону. Особенно если нас передают или записывают неожиданно.

Однажды замечательный советский писатель в узком кругу драматургов говорил о последних премьерах сезона. Сидели одни мужчины, было жарко, стояли бутылки с нарзаном и лимонадом, писатели сняли пиджаки. Оратор стал говорить в совершенно домашней манере: дескать, все, что мы слышали здесь,— чепуха, разговор несерьезный. Если мы уважаем нашего зрителя, то драматурга, который заставил его скучать, надо давить. В это время вошел литератор с пониженным слухом и, желая узнать, кого именно надо давить и за что, приставил свой слуховой аппарат ко рту говорящего. Тот скосился на внезапно возникший перед ним микрофон и голосом, какой обычно звучит на многолюдных собраниях, крикнул: «Товарищи! Перед нашей драматургией стоят ответственные задачи...» Так появившийся микрофон мгновенно перестроил всю его речевую структуру.

Вправе ли репортер записывать выступление, не спрашивая вас? По-моему, вправе. Не возражаем же мы, когда фотограф щелкает своим затвором в момент, когда мы меньше всего этого ожидаем. Другой вопрос, что такую запись автор должен визировать. Находка фотографа в том, что он схватил характерный момент. Может ли он поймать характерное, если говорящий позирует? Так же должен подходить к делу и журналист, работающий на радио и на телевидении: вести репортаж, когда его собеседник не помнит о микрофоне. Надо узаконить это в практике нашей работы. И к этому скоро привыкнут.

Я хочу, чтобы меня правильно поняли: готовиться к каждому выступлению необходимо, готовиться тщательно. Некоторые места предстоящего выступления я лично прошептываю про себя. Правда, перед микрофоном скажу иначе. Но знаю, о чем собираюсь сказать, с чего начну, к чему буду вести рассказ, как построю его и чем закончу. Но это не значит, что репортаж надо сперва написать, а потом сидеть и мучительно вспоминать готовые фразы. Репортер на телевидении и на радио должен рассказывать — увлекательно, интересно, образно. Он должен владеть искусством беседы. Без этого репортажа нет.

В последние годы жизни К. С. Станиславский говорил, что актер, репетирующий пьесу, до последнего дня не должен знать, какая из четырех стен комнаты откроется и с какой стороны будет зрительный зал. Чтобы мизансцена не выстраивалась «лицом к залу», чтобы актер жил своей самостоятельной жизнью, не примериваясь к будущей реакции зрителя. Так же, мне думается, нужно готовить и репортеров для нашего дела. Чтобы, обучаясь, они не знали на репетиции, включен или выключен микрофон, работает ли в эту минуту телевизионная камера.

Чтобы научиться говорить перед телекамерой, не видя аудитории,— а это дело нелегкое,— надо научить выступающего представлять себе живую аудиторию. А это возможно только в том случае, если он привык выступать перед ней. А когда он научится говорить с теми, кто сидит перед ним, ему легче будет представить себе те миллионы, которые, собравшись у себя дома за чаем, смотрят на него, высоко оценивая его умение общаться со множеством «микроаудиторий» и говорить с ними.

1961

СОДЕРЖАНИЕ

Андроников И.

A 66 Избранные произведения. В 2-х т. Т. 2. Худ. А. Лепятский. М., «Худож. лит.», 1975.

368 с.

В том входят записи устных рассказов («Первый раз на эстраде», «Горло Шаляпина», «Ошибка Сальвини» и др.), размышления о творчестве Лермонтова, Л. Толстого и др., портреты современных советских писателей, деятелей искусств, рассказы о музеях, архивах, о собирателях рукописей.

$A\frac{70302\text{-}129}{028(01)\text{-}75}$ 42-75 **Р 2**

ИРАКЛИЙ ЛУАРСАБОВИЧ АНДРОНИКОВ

ИЗБРАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Том 2

Редактор
Л. Полосина

Художественный редактор
Ю. Боярский

Технический редактор
О. Ярославцева

Корректоры
Л. Коншина и *Д. Эткина*

Сдано в набор 26/VI 1974 г. Подписано к печати А02028 13/II 1975 г.
Бумага типографская № 1
Формат 84×108¹/₃₂. 11,5 печ. л.
19,32 усл. печ. л. 19,68+альбом =
20,58 уч.-изд. л. Тираж 150 000 экз.
Заказ 1476
Цена 88 коп.

Издательство
«Художественная литература»
Москва, Б-78, Ново-Басманная, 19

Ордена Трудового Красного Знамени
Первая Образцовая типография имени
А. А. Жданова Союзполиграфпрома
при Государственном комитете Совета
Министров СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
Москва, М-54, Валовая, 28




ИРАКЛИЙ АНДРОНИКОВ
2